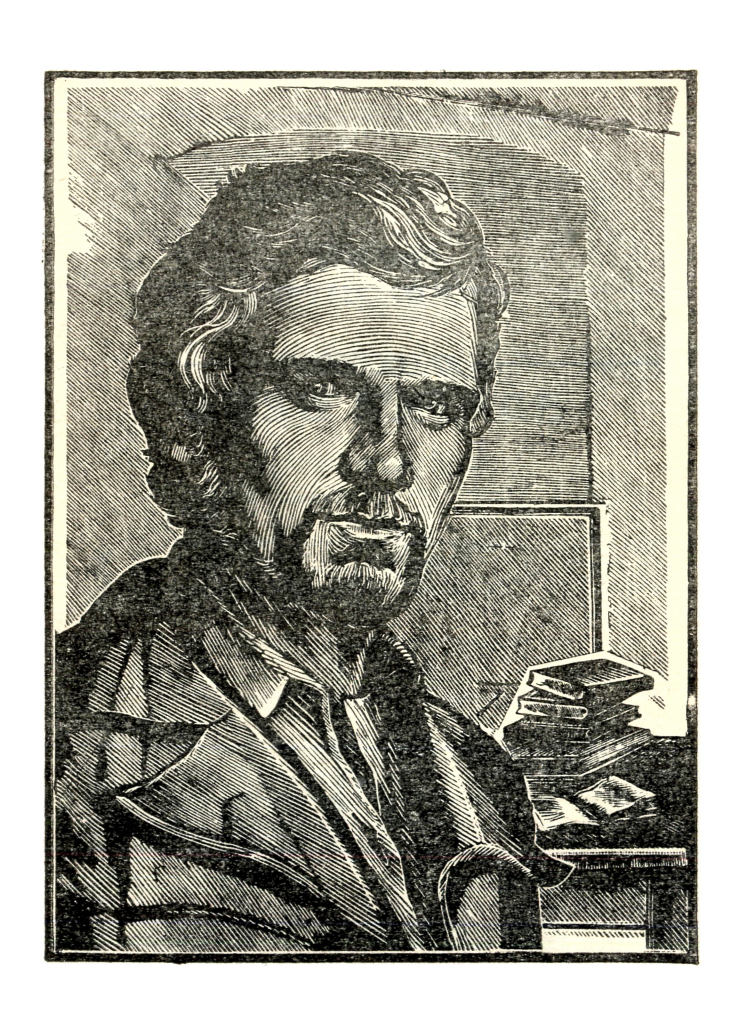


ЗЛАТАЯ ЦЕПЬ



Юрий Селезнев

ЮРИЙ СЕЛЕЗНЕВ

ЗЛАТАЯ ЦЕПЬ

СОВРЕМЕННИК
МОСКВА
1985

83.3Р7
С29



Составитель *М. В. Селезнева-Кузнецова*

Селезнев Ю.
С29 Златая цепь. — М.: Современник, 1985. — 415 с., портр.
В пер.: 1 р. 20 к.

В книгу рано ушедшего из жизни талантливого русского советского критика и литературоведа Юрия Ивановича Селезнева (1939—1984) вошли его лучшие статьи о современной литературе: о книгах В. Белова, В. Распутина, И. Стаднюка, В. Шукшина, В. Лихоносова и других писателей, об особой ответственности писательского слова.

Насыщенные полемикой, страстные выступления Ю. Селезнева на страницах журнальной и газетной периодики вызвали большой читательский интерес. Имя этого критика неразрывно связано с традицией укрепления в нашей литературе принципов народности, гражданственности, патриотизма. Творчество Юрия Селезнева — свидетельство глубокого и заинтересованного отношения критика к судьбам родного слова.

С $\frac{4603010102-232}{М106(03)-85}$ КБ—4—025—85

ББК83.3Р7
8Р2

Взявший на себя

(О Юрии Селезневе)

Это первая посмертная книга Юрия Селезнева...

Горько и странно произносить эти слова по отношению к человеку, чей яркий талант находился на взлете, чье глубокое и страстное слово прозвучало впервые со страниц печати лишь за десять лет до его смерти.

То, что успел сделать за эти немногие годы Юрий Иванович Селезнев — ученый, критик, публицист, писатель,— хватило бы на большую жизнь. А сколько было замыслов!— они уже никем не будут осуществлены; эти книги мог написать только он, с его яркой человеческой талантливостью, с его обширными знаниями и объединяющим мышлением, с его суровым и страстным темпераментом борца за чистоту отечественной культуры, за цельность народной души, с его сердечной щедростью и добротой.

В нашей литературе, культуре нашей с уходом из жизни Юрия Ивановича Селезнева многого будет не хватать. Но будут работать его книги, статьи, его идеи, его образ неутомимого сеятеля на ниве русской культуры.

Он родился на Кубани, там формировались его первые литературные интересы, там он закончил Краснодарский педагогический институт и стал преподавать. Тогда он весь погрузился в стихию русской классики, жадно изучал ее, стал одним из глубоких знатоков русского Возрождения XIX века и всесторонним литературоведом. Но его истинное призвание таилось в критике. Он был прирожденный полемист, тонкий аналитик, прекрасный стилист. В последние годы его жизни каждая опубликованная им статья поражала новизной мысли, выпуклостью образа, ясностью идеи. В них чувствовалась интуиция таланта и неустанная работа ума и души.

Его книги «Вечное движение», «Созидающая память», «Мысль чувствующая и живая», «Василий Белов» и многие статьи стали ярким явлением в русской советской критике. У меня всегда было такое ощущение, что, прочитав его статью или книгу, ты долго не можешь освободиться от образов, мыслей, раздумий автора. Он и был, на мой взгляд, критик-мыслитель.

Есть критики, преимущественно анализирующие структуру произведения, есть — его тональность. Кое-кто занимается расположением литературных произведений и их авторов по ранжиру. (Последнее время это не редкость, и умолчание или расположение не там, где хотелось, вызывает полемику. Об этом ли надо спорить?!)

Юрий Иванович Селезнев был критик, который вычленял в произведении его ядро, содержательную, идейную сущность. Он понимал,

что нет чистой эстетики без идейности (недаром одной из его любимых формул жизни было выражение Достоевского «Красота спасет мир»). Поэтому он умел показать, как все в произведении, от звука и слова до композиции, работает на идею — созидательную или разрушительную. Оттого его выводы столь выпуклы и зримы, а содержание их понятно и убедительно. Я бы сказал, что у него было своеобразное, скульптурное мышление. То есть не одномерное, не плоскостное, а всеохватывающее, что позволяло ему представить явление во всей его целостности, идя при этом от главного. Отсюда его постоянные обращения к проблеме народности, к теме патриотизма, долга и совести.

А панорама его авторских пристрастий — сколь широка и многоцветна она! Проза В. Астафьева, В. Лихоносова, Ф. Абрамова, Е. Носова, В. Белова, советская поэзия, современная живопись, театр, кино и, конечно, отечественная классика — все, из чего складывается духовная атмосфера нашего сегодняшнего бытия, что воздействует на умы и сердца людей.

Творчество Юрия Селезнева словно пронизано чистой и светлой мелодией выдающегося композитора нашего времени Георгия Свиридова, которого он боготворил. В его книгах мы ощущаем всю остроту и сложность нравственных исканий героев Василия Белова, совестливость и хрупкость женских характеров Валентина Распутина, мужественную твердость русской воинской поэзии. Умение писателей показать жизнь такой, какова она есть, вызвать желание улучшить ее, заставить задуматься — он назвал честностью пера. Честность пера, честность поступка была присуща и ему во всем.

...Помню, как он впервые пришел в издательство «Молодая гвардия». Разговор сразу получился. Поражала его фундаментальная эрудиция, искренность, открытость в изложении точки зрения, умение слушать. Я спросил тогда: «А что вы могли бы написать для издательства?» Он, не задумываясь, ответил: «Книгу о Достоевском для молодежи.— Помолчав добавил:— В серии ЖЗЛ». Ответ не показался дерзким, но был вроде как бы преждевременным. Вчерашний аспирант, начинающий московский литератор... Откуда мне было знать тогда, при первой встрече, что идея эта (как и замысел книги о Лермонтове) созрела у него давно, что Достоевского он знал и изучал, как никто из нас. В творчестве писателя он открывал неисчислимые богатства, нес на обозрение читателям отшелушенную идею человеколюбия. Он умел показать современность Достоевского, с помощью которого можно многое познать, подготовить свои чувства к сверхнапряжениям времени...

Книги Юрия Селезнева находили — и творили, воспитывали — своего читателя: умного, ищущего, настроенного на волну совести, ответственности, на человеческую отзывчивость. Уверен, что эта книга поможет новым тысячам людей приобщиться к творческому размышлению автора, его беспокойным раздумьям, его высоким идеям и оправданным надеждам. Он был молод, когда творил сам, и премия Ленинского комсомола была достойным признанием его участия в воспитании молодых. Но сам он не требовал снисхождения ни к себе, ни к тем, кто вступал на путь литературного творчества. «Молодой — значит берущий на себя ответственность сказать свое слово в Великой литературе»,— писал он в одной из статей.

Мы вправе сказать ныне, что сам Юрий Селезнев, не колеблясь, взял на себя эту ответственность.

ВАЛЕРИЙ ГАНИЧЕВ

I

Ответственность

Критика как мировоззрение

I

Одна из юбилейных статей о Некрасове начиналась так: «Достоевский ставил Некрасова как поэта выше Пушкина». Автор статьи (дело не в имени, как и не в именах тех критиков, о которых еще пойдет речь, а в природе критического слова, в обоснованиях выдвигаемых ценностей, в направлении мысли), так вот, автор статьи — кандидат наук, специалист в области русской литературы XIX века — просто не мог не знать, что как бы высоко ни ставил Достоевский Некрасова, для него не было и не могло быть поэта выше Пушкина.

Что же это, простая оговорка? Думается, дело в другом. Представим себе, что тот же автор писал не о Некрасове, а о Пушкине. Очевидно, злополучная фраза никак не могла бы открывать такую статью, не правда ли? Не могла уже и потому, что если бы даже она и пришла на ум критику, он тотчас бы отмахнулся от нее, постарался бы забыть о ней. Почему? Да просто потому, что она не соответствовала бы пафосу выступления. Этот же автор, пожалуй, мог бы даже начать статью о Пушкине с утверждения: «Достоевский ставил Пушкина как поэта выше Некрасова» — и в данном случае был бы прав. Но прав — только формально, как бывают правы испорченные часы, когда дважды в сутки показывают точное время. Такое совпадение с истиной — далеко не истина, как мы понимаем, ибо оно случайно, временно, соответствует «истине» только данного момента. Оно формально, потому что и эта сиюминутная правота продиктована не заботой о выявлении истинного соотношения ценностей, не чувством и сознанием ответственности литератора за свое слово, но сугубо прагматическим соображением: в первом

случае нужно было доказать величие Некрасова, во втором — Пушкина. И в том и в другом — заведомый результат предопределил и средства доказательства.

А ведь речь шла о явлениях вполне устоявшихся, общеизвестных, классических. Что же тогда говорить об оценках нашей текущей литературы, ведь здесь и вовсе возможен любой произвол.

«Юбилейная», елейная критика, критика, «приятная во всех отношениях»,— явление сегодня достаточно распространенное.

«Мое — да и только ли мое — перо всегда замирает,— сообщает читателю один из ее представителей,— перед тем, как коснуться имени... (мы воздержимся пока его называть.— *Ю. С.*), нужна пауза сосредоточенности и самоочищения, чтобы позволить себе вступить в этот моцартианский, пушкинианский по дивной чистоте и гармонии мир... Целомудренная и мудрая в своей гордой и взыскательной, звонкой и великодушной человечности, музыка ее поэзии отыскала... особое, единственно ей отведенное место в созвездии ярчайших поэтических светил нашего времени. Что же сказать о подборке ее вещей?.. Что она — эта подборка — при всей малости ее предельных граней отразила все же свет и сияние, богатство и щедрость?.. Что нашей благодарностью ей же должна обернуться ее безоглядная и бескорыстная благодарность миру?..» О ком речь? Может быть, мы с вами, дорогой читатель, проморгали нового Пушкина или Есенина (которым, правда, ни при жизни, ни посмертно подобного не было воздано...)? Да нет же, смею уверить, речь идет о подборке стихов (и в данном случае — среднего профессионального уровня) Беллы Ахмадулиной в журнале «Литературная Грузия» (1977, № 8)...

Возможно, критиком Георгием Маргелашвили (это ему принадлежит «критический» застольный тост) просто двигало чувство восточной галантности: ведь автор — поэтесса, женщина? Но читаем дальше: «То, что Моцарту давалось как бы само собой, вернее, просто излучалось им и нисходило к нам божьей благодатью, Бетховеном достигалось титаническими усилиями духа и слуха. То, что Белла Ахмадулина делает как бы играючи, просто открывая клапаны своему бельканто, ибо сама она волшебный инструмент в руках некоей высшей силы,— Леонович с чрезвычайным и постоянным напряжением духовной, душевной и даже телесной мускулатуры «выжимает» и так ставит рекорды человечности, строгой добро-

ты, всечеловечности и взаимопонимания, суда совести и милосердия...»

Параллель вполне просматривается сквозь эту «критическую» вычурную орнаментику: Моцарт — Ахмадулина, Бетховен — Леонович... Но бывает еще лучше: бывает, «когда к Белле Ахмадулиной приходит ее Бетховен или когда Леонович прорывается к своему Моцарту,— какая буря доносится до нас в первом чудесно-бесконечном мгновенье и какой вздох облегченья во втором!..» Мне трудно судить, зачем понадобились эти критические «именины сердца», но мне кажется, у поэта, истинного поэта, подобные «восторги» могли вызвать только краску стыда, ибо истинному поэту всегда присуще острое чувство совестливости... Правда, совести отводит место в своем «тосте» и наш критик: «Изящную словесность — а она у него неизменно изящна — Леонович всегда демонстративно, а вернее, конструктивно сопрягает с Совестью...» — но в своем упоении звонкими пустыми словесами, видно, и сам уже не разбирает, «хвалит» или «ругает» своего подопечного: во всяком случае, «демонстрация», а вернее — «конструктивное сопряжение с совестью», на наш взгляд, весьма сомнительное достоинство... Как и следующий «критический тост» в честь «бессменного хозяина асмодеева пиршества («Асмодей — злой дух, соблазнитель, дьявол, бес...».— Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1956, т. I, с. 26) — Александра Межирова»... Или: «Пусть он (читатель.— *Ю. С.*) — будет готов и к тому, что встретится с естественным для молодой поэзии явлением, которое сама Марина Кудимова выразила так: «Чем слог темней, тем дух светлей, греха со смыслом братец сводный». Что ж, остается только выразить уверенность в том, что прославленное искусство грузинского застолья не в ответе за столь утонченные галантности подобного рода, как и «молодая поэзия» за «естественность» сводничества греха со смыслом...

Мы научились говорить много, красиво, умно, многозначительно и... *ни о чем.* С другой стороны, мы научились красиво молчать о тех неприкасаемых авторах, о которых, как о мертвых,— либо ничего, либо только хорошо, словно они вечные «юбиляры» или кто-то возвел их в непогрешимый сан римских пап от литературы.

О падении «оценочных критериев» как о серьезной болезни нашей критики, вольно или невольно способствовавшей проникновению в печать макулатуры, прививавшей невзыскательной части читателей дурные вкусы, болезни,

породившей критику, «портящую нашу молодежь и отталкивающую от литературы читателей квалифицированных и по-хорошему требовательных, непримиримых в оценках», с гражданской принципиальностью и озабоченностью говорил на Втором Всесоюзном съезде советских писателей Михаил Александрович Шолохов. Особое внимание уделил он и вопросу критической «неприкасаемости» отдельных авторов: «Если бесталанное и никудышное произведение печатал именитый, к тому же еще увенчанный лаврами литературных премий автор, многочисленные критики, видя такое непотребство, не только делали отсутствующие лица, но чаще всего отворачивались в великом смущении. На глазах читательской общественности иногда происходило удивительное, прямо-таки потрясающее перерождение: эти «неистовые виссарионы» вдруг мгновенно превращались в красных девиц... сюсюкали и расточали знаменитости незаслуженные, безудержно щедрые комплименты... У нас не может быть и не должно быть литературных сеттльментов и лиц, пользующихся правом неприкосновенности».

Тем не менее подобная практика все-таки бытует, а порой даже и получает «теоретическое обоснование».

«Непогрешимо-неприкасаемая» литература, само собой, ищет и находит соответствующую застольно-юбилейную критику. Но эта болезнь, что называется, на поверхности, в конце концов, она опасна прежде всего для самих же «юбиляров». Мы же скажем о другом: «юбилейная» критика — только одна из форм, одна из сторон более серьезной болезни нашей сегодняшней критики. И эту болезнь я назвал бы высоконаучным словом — *алгоритмией.* В самом деле, в наш век науки и техники всё так стремится к «научности», к «точным методам» исследования литературы и искусства, что не употребить хоть какое-нибудь ученое слово просто рискованно: тут же угодишь в ретрограды, пытающиеся говорить о сложностях современных процессов языком стародедовских представлений,— кому ж это приятно выслушивать. Правда, как признается один из поборников науки, называемой «структурным анализом», Ю. Лотман, «поэзия относится к тем сферам искусства, сущность которых не до конца ясна науке... многие, порой наиболее существенные, проблемы все еще находятся за пределами возможностей современной науки. Более того, решение их за последнее время даже как будто отодвинулось: то, что еще недавно казалось ясным и очевидным, представляется современному ученому непонятным и

загадочным. Однако это не должно обескуражить». А пока в числе других не менее серьезных вопросов эта наука пытается с помощью математических методов выполнить в отношении поэзии то, что в свое время не удалось сделать Сальери в отношении Моцарта в драме Пушкина,— «поверить алгеброй гармонию». (Неудача, как мы помним, не обескуражила экспериментатора, и он прибег к более надежному средству, уничтожившему само не укладывавшееся в алгебраическую формулу явление.) Подсчитав (достаточно точно), сколько, например, ударных окончаний в стихах Пушкина и Некрасова, «наука» эта все же оказывается неспособной именно на научном уровне объяснить, почему более «простой» Пушкин — гений, а иной более структурно-сложный сочинитель стихов — графоман. Приходится прибегать к стародедовскому способу отличения по впечатлению... За бортом «научного метода» оказывается самое существо поэзии. Но и это не обескураживает, и тогда на свет божий появляются «научные» откровения, вроде следующего: «В девятой строфе автор обращается к богу с дезидератами...» В очередной научной статье речь идет о стихах Ап. Григорьева, который, ей-же-ей, не только к богу, но и к черту ни с какими «дезидератами» не обращался, а предпочитал говорить о «желаниях», «страстях», «вопросах» и т. д. (desiderata — желаемое, *лат.*). Но сказать по-русски исследователю (а не поэту) представляется слишком уж примитивно, ненаучно.

Так вот, еще один высоконаучный (почему бы и не попользоваться, почему бы и не прослыть ученым на современном уровне?) термин: «алгоритмический метод». Правда, по-русски это не столь благозвучно, но все же: алгоритмический метод — это метод, основанный на законе алгоритма, а алгоритм — это «предписание, определяющее содержание и последовательность операций, переводящих исходные данные в искомый результат». Не знаю, как в науке, а в критике это и значит, что «Достоевский ставил Некрасова как поэта выше Пушкина», это и значит, что не истина, но предписание предопределило результат.

Один врач любил внушать пациентам: не пейте дистиллированной воды. Она слишком «чистая»; это выхолощенная, даже — мертвая вода.

Рассказывают, что в Лондоне ученые провели исследование, чтобы выяснить, нет ли в Темзе, откуда черпались основные питьевые запасы города, болезнетворных микробов. К удивлению исследователей, оказалось — нет: вода была так загрязнена отбросами современной техни-

ческой цивилизации, что не выдержали даже и микробы...

Критическая дистилляция литературы, как и «математизация» ее поэтического мира, «конструктивизация» ее совести и тому подобные «загрязнения» — только разные стороны одного и того же «критического» пути, пытающегося увести читателя и литературу в область, слишком далекую от интересов и самой литературы, и читателя.

Как существует Литература, литература и окололитература, так есть Критика, критика и...

А, собственно, что с того, есть она или ее и вовсе не было бы? Зачем она вообще?

II

Нет, кто что ни говори, а критика, конечно, нужна. Критика дело серьезное. Хотя, с другой стороны, и неблагодарное. Пожалуй, что и неблагородное. Да что там, если уж всю правду — даже и не нужное вовсе. Чехов, Антон Павлович, верно заметил: «Критики похожи на слепней, которые мешают лошади пахать землю... Лошадь работает, все мускулы натянуты, как струны на контрабасе, а тут на крупе садится слепень и щекочет и жужжит... О чем он жужжит? Едва ли ему понятно это...» Пушкин, Александр Сергеевич, тот еще мог снисходительно подтрунить: «Румяный критик мой, насмешник толстопузый»,— так ведь то был Пушкин! «Хвалу и клевету приемли равнодушно, и не оспоривай глупца!» Глупца! Вы слышите? Не важно, хвалит он или ругает: «Ты сам свой высший суд...» А Толстой, тот прямо заявлял: «...критика для меня скучнее всего, что только есть скучного на свете». Ну, так он ведь — Толстой, Лев! Глыбища! Правда, Чехову уже не до скуки было: «Я двадцать пять лет читаю критики на мои рассказы, а ни одного ценного указания не помню, ни одного доброго совета не слышал. Только однажды Скабичевский произвел на меня впечатление, он написал, что я умру в пьяном виде под забором». Не заскучаешь...

Вот и хочу спросить словами того же Чехова: «Не понимаю, для чего все это пишется? Ведь критики — это «мученики, взявшие на себя добровольно подвиг ходить по улицам и кричать: «Сапожник Иванов шьет сапоги дурно!» и «Столяр Семенов делает столы хорошо!» Кому это нужно? Сапоги и столы от этого не станут лучше. Вообще труд этих господ, живущих *паразитарно* около чужого труда и в зависимости от него, представляется мне сплошным *недоразумением...*»

Сами пишут, сами читают, сами спорят, сами руки потирают... Нет, кто что ни говори... а тут сплошное недоразумение.

Ну что ж, пожалуй, что и так! Недоразумение. Даже и заблуждение. Согласен. Только недоразумение значит неправильное уразумение чего-либо. А заблуждение — ложное понимание, да еще и погрешительная уверенность в правоте такого понимания, совращения с прямого пути истинного. А стало быть, необходимо это самое «что-либо» уразуметь правильно, чтобы не блудить кривыми путями, а попытаться выйти наконец на прямую дорогу, ибо:

Блажен, кто понял голос строгий
Необходимости земной,
Кто в жизни шел большой дорогой,
Большой дорогой столбовой,—
Кто цель имел и к ней стремился...—

скажем словами Пушкина, коль уж он был помянут. Кстати, он и поругивал-то критиков как раз оттого, что слишком большое значение придавал *критике*. Критику Пушкин не отрицал, скорее напротив — видел существенный недостаток общественной жизни своего времени в том, что «именно критики у нас недостает... Презирать критику... значит презирать... литературу», ибо «состояние критики само по себе показывает степень образованности всей литературы». Именно мысль о ее высоком призвании прежде всего характеризует отношение великих русских писателей в критике. «Я,— писал И. С. Тургенев,— не разделяю мнения, которое, как известно, в большом ходу между художнической и литературной братией... мнения, что критика — бесполезное дело... я, напротив, полагаю, что особенно у нас в России критике предстояла и предстоит великая и важная задача...»

Сам Лев Толстой, тот, что высказался о критике как о самом скучном деле, записывает в дневник удивительную фразу: «Читал Белинского... Статья о Пушкине — чудо. Я только теперь понял Пушкина». Это Толстой-то, для которого не то что там Бальзак, Шекспир гроша ломаного не стоил,— «только теперь понял»! Толстой, а не какой-нибудь «широкий читатель», из тех, кто «сам с усам»...

Да и Чехов страдал не от *критики*, а как раз от того, что *«критики нет»,* а жужжание паразитирующих на теле литературы слепней, выдающих себя за критику, по справедливому замечанию писателя, *«это не крити-*

ка, не мировоззрение, а ненависть, животная ненасытная злоба».

Так что дело не в критике самой по себе, а в том, что выдается за критику, впрочем, так же, как и далеко не все то, что называют у нас литературой, искусством, на самом деле — литература и искусство.

Может быть, и так. Пожалуй, что даже и так, да я ведь и начал с того, что критика — дело серьезное. В идеале, конечно. В том, *какой* она должна и может быть. Хотя... Хотя все-таки, согласитесь, даже и в идеале этот род деятельности — ну как бы это сказать? — вторичен, что ли. По крайней мере к самой литературе. Действительно, писатель пишет, создает. Критик его растолковывает, объясняет, своего рода переводит с языка художественного на язык логики. Я понимаю, без переводчика, как ни крути, на чужом языке даже и прекрасный роман не уразумеешь, коли языка не понимаешь как своего, родного. Но творит-то все-таки писатель, а не переводчик. Не было б оригинала, не нужен был бы и переводчик. Так вот, нет ли тут, так сказать, параллелей, соответствий, что ли, в таком сравнении? Да и читатель наш, согласитесь, совсем не тот, что в эпоху Белинского или Добролюбова. Он и грамотен, и образован, и... в конце концов, сам вполне умеет рассуждать логически. Не каждый, конечно, читатель, но — передовой... Так вот, нужен ли ему сегодня критик? Переводчик. Посредник. Неужто он сам не в состоянии разобраться в языке художественного мира Толстого, или Чехова, или Шолохова? Чего ему ждать от критики? «Да ничегошеньки! Как бы ни расхвалил красиво критик плохую книгу, лучше от его похвал она не станет. Хорошая же книга в похвале не нуждается, ее достойно оценит читатель без подсказок. Так для кого пишет критик? Во всяком случае, не для читателей...» Согласен, тут, конечно, товарищ, написавший такое в «Литературную газету», что называется, перегнул палку. Думаю, что критика еще нужна, но — для несознательного читателя, которого еще нужно образовывать, как котенка несмышленого, толкать носом в блюдечко с молоком, да и нам — рассказать поболее того, что мы знаем, ну там, где и когда родился писатель, что еще написал, что думают о нем другие читатели, кого еще стоит почитать... Критики — люди ученые, пусть себе копаются в архивах и расширяют наш кругозор, удовлетворяют все возрастающие потребности читателя в любознательности. В этом смысле кто же станет отрицать значение

критики? В этом смысле — они люди очень даже полезные. Но только зачем эти претензии — учить и наставлять читателя и писателя,— словно мы им подчиненные. Несправедливо это. Да и обидно, если хотите...

Словом, критика нужна и полезна, пока она выполняет свое прямое назначение, пока не высказывает претензий, выходящих, так сказать, за рамки ее профессионального предназначения. А оно по самой природе своей — вторично. Ну, скажем, тот же Чехов, который, вы говорите, видел беду в том, что нет настоящей критики, Чехов все-таки творил и без этой самой критики, ему она не была нужна, он мог быть и сам по себе, а вот те, которые жужжали на нем, без Чехова обойтись не могли бы... Не правда ли?

Правда. Только не вся правда. А полуправда, знаете сами, хуже лжи. Послушаем лучше признание одного писателя, оно на многое открывает глаза: «Бывают минуты, когда я положительно падаю духом. Для кого и для чего я пишу? Для публики? Но я ее не вижу и в нее верю меньше, чем в домового... Будь же у нас критика, тогда бы я знал, что, составляю материал — хороший или дурной, все равно,— что для людей, посвятивших себя изучению жизни, я так же нужен, как для астронома звезда».

Что, неудачник какой? Да нет, все тот же Чехов... И разве же он один? «Я ведь, работая восемь лет, еще ни одного слова критики не слыхал... Каково это?»— жаловался Николай Лесков. Ему что — популярности хотелось, самолюбие удовлетворить? Нет: «Я бы, кажется, воззрился в себя и окреп бы скорее, если бы мне кто-нибудь помог советом и указанием... Критика могла оживить мои изнемогавшие силы, но она всего менее хотела этого».

Да, видимо, так. И говорить о том, кто кому нужнее и кто от кого зависит: сердце ли бьется для того только, чтоб мозг работал, мозг ли работает, пока стучит сердце,— дело праздное. На этом пути к истине мы не приблизимся. Дело, наверное, в другом. Но тогда создается впечатление какого-то прямо рокового взаимонепонимания: один без другого существовать не могут, но будто говорят на разных языках... И эта разность ощущалась многими нашими писателями трагически.

Порок диалога писателя (и читателя) с критикой — диалога как бы на разных языках: не это ли — корневая причина взаимонепонимания? Борис Иванович Бурсов в своей книге «Критика как литература» правильно это понял, оттого и заявил, что критика тоже должна, наконец,

стать литературой, заговорить на языке литературы, даже и стилистически...

Так ли? Думаю, что язык критики и литературы в этом смысле всегда будет существенно отличаться, ибо воздействие истинного художественного творения на нас ощущается нами прежде всего в том чувстве потрясенности, которое можно выразить словами одного из героев Достоевского: «я *видел* истину»; влияние же мыслителя осознается нами все-таки в иной форме: «я *понял* истину». Это не значит, конечно, что критик принципиально не способен созерцать истину в живых, непосредственных образах, а художник — понимать виденное. Но способы открывания, язык перевода этого *личного* открывания в общезначимое «я видел» и «я понял» — все-таки разные. И дело — хочу подчеркнуть — не в такой разнице языков. Важно прежде всего *идейное* их единство. Важно, чтобы и художника и критика волновали и мучили одни и те же вопросы, чтобы оба они, говоря словами Добролюбова, «смотрели на события с точки зрения народных выгод... рассматривали, что выиграл или проиграл народ в известную эпоху, где было добро и худо для массы, для людей вообще...» Причина того, что писатель и критик нередко говорят на разных языках, и кроется прежде всего в разности их интересов и целей, проистекающих от разного отношения к общенародной, общенациональной жизни.

Конечно, и в прошлом, в классическом прошлом, нашей литературы порою возникали моменты взаимонепонимания, и серьезного взаимонепонимания, даже и между такими выдающимися критиками и писателями, как, скажем, Белинский и Гоголь, Белинский и Достоевский, Добролюбов и Тургенев, Писарев и (к его времени уже покойный) Пушкин... Но в идеале такие отношения могут и должны быть равноправными, основанными на взаимопонимании, на единстве целей, идейных и творческих устремлений, не правда ли?

К идеалу действительно можно и нужно стремиться, но, видимо, в мире литературы вряд ли возможна такая идиллия. Литература — дело живое, в ней всегда — горение, борение мысли, идеи. И если уж говорить об идеале, то прежде всего нужно говорить о высоте тех оценочных критериев, которыми мы сегодня пользуемся. Критик, осмысливая творчество того или иного писателя, сообразуется со своим идеалом. Для одного критика и средней руки литератор уже «светило первой величины нашего времени», поскольку другие пишут и похуже. Иной же даже и к

действительно лучшим сегодняшним писателям предъявляет серьезные претензии, напоминая им, что они продолжают тот путь, по которому до них шли Толстой и Достоевский, Чехов и Шолохов, Тютчев и Есенин...

Конечно, критику, «приятному во всех отношениях», казалось бы, проще простого найти понимание как у писателей, так и у читателей; но если идеал современного писателя, скажем, Толстой или Шолохов, а критик внушает ему, что он «звезда», поскольку он пишет «на усредненном русском языке» (и такие похвалы приходилось читать на страницах наших газет), то вряд ли такие «высоты» устроят уважающего себя писателя (да и читателя тоже). Думаю, что даже и напоминание горькой правды о том, что такой-то писатель при всей значимости его таланта все-таки далеко еще не Лев Толстой,— будет хоть и неприятно, но полезно писателю. Может, и обидится он сгоряча на дерзкого критика, однако пусть и горькая, но доказательная правда, сообразуемая с высокими идеалами, продиктованная искренней заинтересованностью в судьбе литературы, думается, скорее приведет к взаимопониманию между писателем и таким критиком. Другое дело, если этот писатель — сам себе идеал...

Равнение на идеал дело, конечно, полезное, и о высоте оценочных критериев забывать тоже не следует. Все это так. Но много ли было бы проку, спрошу я вас, если бы, скажем, Блоку или Есенину критики постоянно твердили: вот вы поэты вроды бы и неплохие, а все-таки не Пушкины, так, мол, поднатужьтесь еще маленечко, напружиньтесь, глядишь, и дотянете... Неужто вы и в самом деле думаете, что напружинились бы — так и дотянули бы? А мне так кажется — послали бы они такого критика ко всем чертям со всеми его идеалами и критериями. Идеалы идеалами, критерии критериями, а возможности все-таки — тоже возможностями. И разве же наша литература что-нибудь потеряла оттого, что Тютчев — это Тютчев, Некрасов — это Некрасов, Есенин — это Есенин, хотя они и не Пушкины? Я предпочитаю думать, что не только не потеряла, но именно приобрела. Наконец, и критик, который подходит к оценке творчества современного писателя или литературного процесса в целом с мерой высоких идеалов, должен быть готов выслушать ответный и столь же закономерный упрек писателя или читателя: ну, а сам ты зачем не Белинский, не Аполлон Григорьев, не Добролюбов? Какою мерою судишь, тою и сам судим будешь. На этом пути не дождешься взаимопонимания. И все же

тут взаимонепонимание — на поверхности, а в основе — взаимодвижение. Непонимание непониманию рознь, как видим.

Трудно не согласиться с тем, что восстановление в сознании нашей современной литературы и общества в целом высоких критериев оценки идейной и художественной значимости творчества, в том числе и критического творчества,— одна из важнейших задач и обязанностей критики. Но важно, чтобы такой идеал, как мера оценки нашей текущей литературы, не приводил бы, с одной стороны, к этакому высокомерию критиков, с другой — к справедливой иронии писателей, подобной той, которую выразил, например, А. Блок в адрес современного ему влиятельного критика: «По книге г. Котляревского выходит, что Лермонтов всю жизнь старался разрешить вопрос, заданный ему профессором Котляревским, да так и не мог...» («Педант о поэте»).

Вспоминается и другое высказывание: «Кстати, вот уже тридцать лет, как я пишу, и во все эти тридцать лет мне постоянно и много раз приходило в голову одно забавное наблюдение... (Да, это Достоевский.— *Ю. С.*) Все наши критики... чуть лишь начинали, теперь или бывало, какой-нибудь отчет о текущей русской литературе... то всегда употребляли, более или менее, но с великою любовью, все одну и ту же фразу: «в наше время, когда литература в таком упадке», «в наше время, когда литература в таком застое», «в наше литературное безвременье», «странствуя в пустынях русской словесности» и т. д. и т. п... А в сущности в эти сорок лет явились последние произведения Пушкина, начался и кончился Гоголь, был Лермонтов, явился Островский, Тургенев, Гончаров... А между тем я даже и теперь, чуть не в прошлом месяце, читал опять о застое русской литературы...»

Так вот, нет ли тут некоего несоответствия с сегодняшним положением вещей? Классические ценности устоялись во времени, обеспечили себе всенародное признание, сделались общенациональным достоянием. Сегодня нам куда проще осознать, что такое Пушкин, нежели его современникам. Многие ли при его жизни представляли себе масштабы и значение этого явления и не для одной лишь литературы? Не случаен же «эффект» Писарева, отказавшего Пушкину не только в общественной значимости, но даже в уме и таланте... Не так ли и мы сегодня порою заблуждаемся (иногда и из лучших побуждений) в истинном соотношении ценностей? Критика, безусловно, может

и обязана воспитывать вкус и сознание общества на самых высоких образцах литературы, подсказывать читателю основания для различения истинных и мнимых ценностей, но — судьей в подлинном значении этого слова, но истинным судьей могут быть, согласитесь, только время и всенародное признание или же отвержение и забвение тех или иных кумиров.

Да, это так. Безосновательное захваливание модных писателей («всякое ложное произведение, восхваленное критиками», как справедливо утверждал Лев Толстой, «есть дверь, в которую тотчас же врываются лицемеры искусства») столь же опасно, как и недооценка, превратное истолкование творчества действительно серьезных писателей, общественно значимых явлений современной литературы. И в этом плане ответственность критики велика. И, скажем, коль уж мы взяли за пример Пушкина, русская критика и в его историческую эпоху сумела с достаточной полнотой, убедительностью и ответственностью раскрыть истинное значение этого явления. Сумела — в лице Белинского, статьи о Пушкине которого и в наши дни являются непревзойденным словом о поэте, образцом истинной критики; Гоголя («Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет...»); Аполлона Григорьева («Пушкин — наше все»); Достоевского (речь на открытии памятника в Москве). Сумела сказать подлинно пророческое слово о нашем национальном гении, сказать от имени времени и народа, и это слово точно угадало направление духовного движения общества, развитие его этических и эстетических запросов, утвердилось в нашу эпоху уже как слово самосознания всего народа.

Пример далеко не единичен.

В этом-то и заключается талант истинного критика: в способности судить сегодня от имени времени и общества, с точки зрения потребностей его общественного, духовного, нравственного, эстетического движения. И, как справедливо указывал Горький, «для того, чтобы критик имел право на внимание писателя (не говоря уже — читателя.— *Ю. С.*), необходимо, чтобы он был талантливее его, знал историю и быт своей страны лучше, чем знает писатель, и вообще — был интеллектуально выше писателя», его творчество, его критические выступления не должны быть лишены «самого ценного, что я, читатель, вправе требовать от критика», и прежде всего — «знания истории

русской литературы, знания ее традиций и умения показать, в силу каких социальных влияний изменились и изменяются эти традиции, насколько эти изменения законны, где они искусственны, и, наконец, что в современной литературе социально и национально вредно, что — полезно».

Но это, скажете, портрет критика в идеале. Что ж, может быть, и так. Напоминает же наша критика писателям об истинных идеалах художника, почему бы ей и самой не вспомнить об идеалах собственно критических?

Да это уж — возразят — и не портрет критика, пусть и в идеале, а скорее, образ мыслителя, идеолога, философа, освещающего пути развития той области духовной жизнедеятельности общества, человечества, которую мы называем литературой.

А кто сказал, что задачи истинной критики иные?

Подлинное назначение критики — быть политикой, идеологией, философией посредством самой литературы, которая и есть для критика воплощенные в художественном образе, национальные, государственные, общемировые, духовные, нравственные, общественные, идеологические процессы, конфликты, проблемы эпохи.

III

Но были и иные взгляды на критику. Нет, не скептические, не отрицающие ее, но указующие на ее место. Вот что утверждал, к примеру, такой достаточно серьезный писатель, как Томас Стернз Элиот:

«Говоря о критике, я... имею в виду... комментирование и объяснение художественных произведений посредством печати...

Критика... должна всегда служить определенной цели, которой, грубо говоря, является толкование произведений искусства и воспитание вкуса».

Конечно, и толкование художественного произведения, и воспитание вкуса — задачи немаловажные. И действительно, многие комментаторы художественных произведений полагают, что они-то и исполняют истинное предназначение критики. Однако в таком понимании не более истины, нежели в представлении о том, что, скажем, целью поэзии является, «грубо говоря», писать в рифму...

Взгляд на критику (а не на отдельных ее представителей) как на нечто второсортное, находящееся не в едином литературном процессе, а как бы вне его, при литературе,

обслуживающее ее, всегда был чужд и неприемлем для русского писателя, прямо заявившего об этом еще устами Гоголя: «...критика, основанная на глубоком вкусе и уме, критика высокого таланта имеет равное достоинство со всяким оригинальным творением... Для истории литературы она неоценима». «Критика так же естественна и такую же имеет законную роль в деле развития человеческого, как и искусство»,— подтверждал Достоевский.

Понятие о критике как о своего рода служанке литературы — вредно и обоюдоопасно: высокомерно-пренебрежительное отношение к критике как к чему-то «принципиально ущербному, завершающему себя с помощью чужого творчества» (заявление Марселя Пруста), привело, как известно, на Западе к резко противоположному и столь же противоестественному соотношению ценностей. Как писал М. Эпштейн в статье «Критика в конфликте с творчеством» («Вопросы литературы», 1975, № 2), на Западе ныне с тревогой анализируют «усиливающуюся в критике тенденцию к автономии, к цеховой замкнутости, к освобождению от обязательств перед литературой и читателями. Как указывал... английский критик Джордж Стейнер, «если вообще критик является слугой поэта, то сегодня он ведет себя как господин».

Такое превосходительное отношение критики к литературе, отношение господина к подчиненному, в свою очередь «вызывает девальвацию тех художественных ценностей, которые критика по своей природе призвана оберегать».

Да, понимание целей и задач критики во многом определяется пониманием того, что же такое литература в целом. Если литература это только особый способ личного самоутверждения или самовыражения с помощью определенной системы знаков (о чем в конечном счете твердят теоретики и практики различных школ формализма, модернизма, авангадизма) или если, как писал в свое время Гончаров, разуметь «под словом «литература» повести, романы, стихи — словом, беллетристику», то есть только определенный род профессиональной деятельности,— то это одно дело. Тогда и задачи литературной критики действительно чисто профессиональные: толковать, комментировать. Что в одной ситуации и осознается как прислужничество, а в другой — как господство. Если же литература,— продолжает Гончаров,— это «письменное или печатное выражение духа, ума, фантазии, знание целой страны», тут уж, как мы понимаем, дело совсем иное.

А именно *так* высоко и ответственно и понимали русские писатели свое особое, я бы даже сказал — исключительное, предназначение. Литература — выражение «национального духа и национальной жизни»— так ставил вопрос Белинский; «литература — выражение *всей жизни*»,— убеждал Достоевский; «литература — национальное дело первостепенной важности», потому-то,— подводил итоги Горький,—«наша литература — наша гордость, *лучшее, что создано нами как нацией. В ней — вся наша философия,* в ней запечатлены великие порывы духа...»

Но в таком случае иные и цели и задачи критики, имеющей дело не просто с повестью такого-то прозаика или стихами такого-то поэта, но с «великими порывами духа» целой нации, народа, запечатленными в художественном слове. Тут уж не до господства и не до прислуживания. Тут вступают в силу совершенно иные категории. Тут нужен не комментатор, но действительно — мыслитель, философ, идеолог, обладающий, кроме того, высокоразвитым художественным вкусом, чувством прекрасного.

Откройте историю русской философии — и вы убедитесь, что более половины ее представителей составляют имена, законно вошедшие и в историю русской критики: Белинский, В. Майков, Погодин, И. Киреевский, Хомяков, К. Аксаков, Чернышевский, Добролюбов, Писарев, Григорьев, Н. Страхов, В. Розанов, Михайловский, Плеханов... А подавляющее большинство оставшихся мест заполняют имена писателей, критическое наследие которых является не просто дополнением к их художественному творчеству, но имеет выдающееся самостоятельное значение собственно теоретической, идеологической мысли: Веневитинов, Вл. Одоевский, Пушкин, Герцен, Достоевский, Толстой, Горький... Даже наследие таких представителей философской мысли, как Чаадаев, Бакунин, К. Леонтьев, Вл. Соловьев, во многом основано на осмыслении опыта русской литературы; к тому же, как мы знаем, К. Леонтьев и сам писал романы, ревниво сравнивая себя как романиста с Достоевским, а имя философа Вл. Соловьева на равных основаниях вошло и в историю русской поэзии.

Да, названные имена принадлежали разным общественно-историческим и идейно-теоретическим направлениям, но факт остается фактом: история русской литературы вместе с тем всегда была и историей русской мысли.

Истинная критика не в расстановке школьных оценок писателям, ее призвание —«обобщать явления и разъяснять их историческую связь» (Лесков), потому-то в кри-

тике и «выражается, по убеждению Достоевского, вся сила, весь сок общественных выводов и убеждений».

Помните чеховское — «это не критика, не мировоззрение...»? Критика — это и есть прежде всего сила, обобщающая, связующая общественные выводы и убеждения нашей литературы с точки зрения всенародных потребностей, как существующих, так и только вызревающих. Огромная ответственность. Потому Белинский, скажем, и стал для русской литературы образом и даже символом критика; по определению Тургенева, он был «центральной натурой, он всем существом своим стоял близко к сердцевине своего народа, воплощал его вполне».

Мы знаем, с какой остротой не однажды вставал вопрос о *партийности* литературы. Русская критика по природе своей, по своему общественному назначению никогда не была и — главное — не могла быть внепартийной. Позиция так называемой теории чистого искусства, мы знаем, не что иное, как та же своеобразная позиция литературной партии, пытавшейся в лице влиятельных в свое время критиков — Дружинина, Боткина, Анненкова, Дудышкина — отвлечь лучшие силы русской литературы от общественно-исторических, общенародных, национальных проблем и задач эпохи. Передовая русская критика всегда выдвигала на первый план задачу *народности* литературы, выработки среди многочисленных литературных групп «партии народа» (Добролюбов). И в этом смысле в традициях русской критики не только ставить эти задачи, но и прежде всего самой на деле соответствовать им. Иной — хочу еще раз повторить — критика не может быть по самой своей природе, иначе она — «не критика, не мировоззрение».

При всем особом интересе современной науки о литературе именно к этой, идеологической, стороне русской критики она-то как раз, мне представляется, и не нашла до сих пор необходимого понимания. Извлечь опыт прошлого — значит многое понять и в настоящем, и в осознании путей дальнейшего движения критической мысли. А между тем мы до сих пор не имеем обобщающего труда не то что по теории, методологии, но даже и просто учебника по истории русской критики, роль которого вынуждено выполнять едва ли не единственное учебное пособие — «История русской критики» В. И. Кулешова (М., «Просвещение», 1972), ныне подготавливаемое к переизданию. Оттого-то, думается, и есть прямой смысл поговорить об этой книге.

Насущная потребность в систематическом изложении истории русской критики слишком очевидна, и с этой точ-

ки зрения появление пособия В. Кулешова заслуживало всяческого понимания и одобрения. Вместе с тем даже и сам этот опыт до сих пор не нашел серьезного критического осмысления.

Книга В. Кулешова, в общем и целом, не хуже и не лучше других филологических учебников, а потому дает повод подумать и об общих бедах. Наши же учебники, как правило, исходят из заранее данной истины, они не учат открывать, но скорее регламентируют знание. Приведем только один пример, отражающий и общую методу названного пособия: «Писарев был неправ в оценке «Грозы», Антонович — в оценке «Отцов и детей». Почему? На этот вопрос автор даже и не пытается ответить. А между тем на примере полемики Писарева с Антоновичем можно было бы увидеть самою сущность русской критической мысли. В самом деле, Писарев, как известно, отказывал «Грозе» Островского в том социально-историческом звучании, которое придал ей в своей статье «Луч света в темном царстве» Добролюбов. После смерти последнего отстаивать его традицию взялся Антонович, который, в свою очередь, отрицал за Базаровым, героем «Отцов и детей», право называться героем времени в том истолковании, которое пропагандировал Писарев. Конечно, автор пособия прав: Писарев был несправедлив в оценке «Грозы», Антонович —«Отцов и детей». Однако много ли мы можем извлечь из такой правоты, да и правота ли это?

Придать особое социально-историческое значение поступку героини «Грозы» заставила Добролюбова отнюдь не какая-либо особая привязанность критика к творчеству Островского, но — исключительно его позиция идеолога крестьянской революции. Добролюбов-идеолог искал основания и аргументы для пропаганды своей идеи в литературе, потому что литература для русских критиков всегда была особого рода отражением реальной жизни народа. И нашел таковые в поступке *представительницы народа* (вот что было ценно прежде всего для этого критика), и увидел в этом поступке столь важный для него *протест*.

Идеологу «мыслящего пролетариата»— передовой, реально мыслящей интеллигенции — Писареву необходимы были свои аргументы, которые он, естественно, и не мог увидеть в Катерине, но столь же естественно увидел в разночинце-реалисте Базарове. Можно ли здесь употреблять понятия «прав»—«не прав» в том смысле, в котором употребляет их автор пособия? При выяснении правоты или неправоты критических оценок литературных образов не-

обходимо учитывать идеологические позиции критика в их исторической перспективе. Тогда и только тогда мы можем что-то понять и в истории русской критики, и в ее настоящем состоянии.

Сегодня же нет, по существу, ни одного обобщающего труда, способного дать такое *исследование* проблемы критики, которое помогло бы нам именно извлечь уроки. И извлечь творчески. Заданность, априорность суждений господствуют в подобных учебниках. А они, может быть, и помимо воли авторов неминуемо ведут к односторонности; попытки быть объективными — к противоречиям и даже путанице. Так, например, как о факте, не требующем даже комментариев, В. Кулешов пишет: «Белинский провозгласил Гоголя еще при жизни Пушкина главой современной русской литературы». Как известно, вся революционно-демократическая школа критики пошла и в этом плане за Белинским. Это утверждение должно было бы вызвать размышление автора. Действительно, почему Белинский, статьи которого о Пушкине и до сего дня являются классическим образцом проникновения критика в поэтический мир гения, тот же Белинский тем не менее уже при жизни Пушкина, в 1835 году, провозгласил Гоголя главой русской литературы? Почему? Может быть, критику изменил художественный вкус? Нет, Белинский, как идеолог, вел борьбу за утверждение «натуральной школы», за социальность литературы. Гоголь, на взгляд критика, более других русских писателей мог стать знаменем этой борьбы, ради которой Белинский готов был пожертвовать даже Пушкиным: «...мы в Гоголе видим более важное значение для русского общества, чем в Пушкине, ибо Гоголь более поэт социальный, следовательно, более поэт в духе времени», тогда как Пушкин, по мнению критика, «был по преимуществу поэт, художник и больше ничем не мог быть по своей натуре». Борьбу за «гоголевское направление» продолжили Чернышевский, который определенно заявил: не Пушкин, но Гоголь «был отцом русской прозы», и Добролюбов, для которого Пушкин «был слишком мало серьезен, или, говоря словами эстетиков, слишком гармоничен в своей натуре для того, чтобы заниматься какими-нибудь аномалиями жизни...». И на его знамени было начертано: «Только Гоголь». Даже и в нигилизме писаревщины, которая, конечно, ни в коей мере не равнозначна явлению Писарева в целом, в конечном счете нужно видеть не собственно литературные пристрастия критика, но его идеологическую позицию...

Зачем мы об этом вспомнили? Конечно же не затем, чтобы задним числом упрекнуть русских критиков, а затем, чтобы извлечь уроки. Борьба за критический реализм, как видим, к сожалению, приобрела характер одновременной борьбы с Пушкиным, которая в значительной мере диктовалась условиями полемики представителей революционно-демократического лагеря с теоретиками «чистого искусства», начертавшими на своих знаменах имя Пушкина. Видимо, учась сегодня на ошибках прошлого, мы должны признать, что — согласившаяся уступить Пушкина своим идеологическим противникам и тем самым вынужденная начать против него сражение — наша демократическая критика допустила непростительный тактический, если уж не стратегический, просчет. Мало того, что такая позиция была более чем уязвима именно с идейно-общественной стороны (национальный, народный поэт оказывался как бы вне социально-исторического развития), она была несправедлива по существу. И дело тут, будем откровенны до конца, не только в тактическом просчете: в самом его основании лежала все-таки очевидная недооценка истинного значения Пушкина не для одной лишь литературы, но для истории нашего самосознания в целом.

Однако уроки эти учат и другому. В наши дни широко начал бытовать, например, тезис о необходимости бережного, хозяйского отношения со стороны критики ко всем без исключения пишущим в стихах и в прозе. Кто же спорит, в хозяйстве, конечно, может пригодиться все и вся, и забывать об этом нашей критике не пристало, но... Можем ли мы представить себе, скажем, того же Белинского, который бы заявил нечто вроде следующего: «За истекший период на ниве российской словесности славно поработали Бенедиктов и Пушкин, Гоголь и Булгарин, Каченовский и Лермонтов» и т. д. и т. п.? Очевидно, такое было невозможно, и именно хозяйское, именно бережное отношение к литературе, диктуемое общественными идеалами и целями, заставляло нашу критику отделять доброе зерно от злокачественного, мертворожденного. Да при этом, мы видели, критика наша не сумела избежать ни ошибок, ни просчетов, и тем не менее это была критика ответственная, принципиальная, руководящая, в полном смысле этого понятия, и — мироотношенческая.

И хотя и Бенедиктов, и Кукольник, и десятки других писателей заняли ныне в нашем сознании свое определенное место в истории русской литературы, все же принципиальную борьбу критики с преувеличением их значения

и влияния на общество мы в целом оцениваем положительно. Да именно благодаря этой принципиальной критической борьбе эти и многие другие литераторы и заняли ныне то место, которое они и должны были занимать. А ведь тех же Бенедиктова и Кукольника провозглашали в свое время не просто великими, но и поэтами, чье творчество начисто отменяет поэзию Пушкина...

Но, скажут, у нас ныне ни Булгариных, ни Бенедиктовых нет. Допустим, что так. Действительно, откуда им у нас взяться? Но, с другой стороны, как ни крути, Пушкиных и Львов Толстых тоже ведь нет. Пока... Вот и выходит — все мы хорошие люди, кроме плохих, разумеется, как иронизировал в свое время Достоевский, а старец лукавый Лука философствовал: «Ни одна блоха не плоха: все черненькие, все прыгают...» Прыгают оно-то, может, и все, да ведь и те все-таки по-разному...

Уроки есть уроки. Истине учатся даже и на ошибках. Однако же вернемся к суждениям В. Кулешова. «Выступление Антоновича против Достоевского — как перед тем и статья Михайловского «Жестокий талант»,— уверяет нас автор,— было своевременным и полезным. Реакция делала Достоевского своим знаменем, и на Достоевского начиналась мода». Замечательный вывод: важна не истина — а то, что Достоевского использует реакция. Стало быть, нужно бороться не за истину, не за Достоевского, а против Достоевского?

«Алгоритмический» метод — предписание, определяющее содержание и результат, основа многих и многих литературоведческих и критических «исследований».

Главу «Неославянофильская и почвенническая» критика» открывает фраза о том, что славянофилы объективно смыкались с «откровенными охранителями типа Булгарина». Затем говорится, что «неославянофильская» критика была непосредственным продолжением критики славянофильской». Затем без каких-либо уточнений из неославянофильства автор выводит «почвенничество», «глашатаями которого выступали... Н. Н. Страхов, Ф. М. Достоевский, издававший журналы «Время» и «Эпоха». Так вот и протянулась ниточка от «откровенных охранителей типа Булгарина» к Достоевскому и его журналам...

Кое-что любопытное узнаем мы из учебника и об «истинном» отношении Достоевского к Пушкину. В. Кулешов утверждает: «...почвенники не видели в Пушкине космополита», но «это была попытка еще раз корыстно истолковать Пушкина»... Автор может возразить, что имел в виду

здесь только Н. Страхова. Возможно. Но ведь сказано же —«почвенники», значит, и Достоевский... А это уж почище утверждения о том, что Достоевский ставил Некрасова как поэта выше Пушкина...

IV

Критика всегда была формой и средством движения общественной мысли, идеи, народного самосознания. И о такой критике никогда не приходилось спрашивать: зачем она?

Статьи Белинского, по свидетельству Герцена, «судорожно ожидались молодежью в Москве и Петербурге с 25-го числа каждого месяца. Пять раз хаживали студенты в кофейные спрашивать, получены ли «Отечественные записки», свежий номер рвали из рук в руки. «Есть Белинского статья?»—«Есть». И она поглощалась с лихорадочным сочувствием...»

Не являемся ли мы сегодня свидетелями того, как, скажем, некоторые наши журналы буквально на глазах снизили уровень и боевитость своих критических разделов? А между тем и в наши дни критика, что бы там ни говорили о ее отставании, в целом выполняет свою ответственную миссию — формирование общественного сознания.

Вспомним хотя бы о таком серьезном явлении: в 60-е годы на нашу литературу хлынул поток новых, достаточно громко заявивших о себе имен, многие из которых стали кумирами молодежи. И хотя их произведения уже и в то время вызывали нарекания со стороны отдельных критиков, именно в связи с ними чаще всего приходилось слышать «пророчества» о «новых веяниях», «надеждах на будущее литературы» и т. д. Интересно, что подъем этой «новой волны» совпал с широким распространением в обществе интереса к таким зарубежным писателям, как Сэлинджер, Силлитоу, Беллоу, с явным преувеличением значения таких «учителей», «новых классиков», как Джойс, Пруст, Кафка и т. п. Новые ценности предстали столь неотразимыми, что даже и вполне сложившиеся художники словно бы заново открыли их для себя, словно бы обрели второе дыхание и потянулись «в ногу за временем». Казалось, еще немного, и мы наконец-то станем «почти европейцами»!.. Деятельность критики, поднявшейся на этой «новой волне», была достаточно определенной: так, к примеру, подборка откровенно слабых, но «в духе времени», стихов Заходера тут же удостаивалась большой критиче-

ской статьи, а сборник стихов пользующегося ныне особо пристальным вниманием критиков Юрия Кузнецова в то же время вообще не был замечен.

Правда, в те же годы среди кумиров нет-нет да и мелькали, бывало, неприметные имена В. Белова, В. Шукшина, В. Лихоносова, чуть позже — Н. Рубцова, А. Передреева, В. Распутина, В. Потанина... Постепенно они были замечены, а когда стало совершенно ясно, что с этим явлением не считаться просто невозможно, критика определила его в разряд «деревенской» литературы, что тогда значило на критическом языке — второразрядной. И даже в самом конце 60-х и еще в начале 70-х годов общественное мнение формировалось в духе подобных идей: «Многозначительна... попытка опоэтизировать те стороны народной жизни, которые меньше всего поддаются «преображению»... Способ этот... весьма примитивен... стоит-де к слову женщина (мужик, песня, баня и т. д.) прибавить всемогущий эпитет русская (русский, русское), чтобы уже одним этим придать ему высокий, внебытовой смысл...» «Той же широко распространившейся сейчас модой (вплоть до архангельских прялок и вологодских кружевных затей) объясняется, на мой взгляд, и успех Василия Шукшина, успех... преувеличенный»,— пророчествовала критика. «Шукшин оторван от жизни»,— пытались убедить нас, он «идилличен», не хочет считаться с реальной действительностью, фактами, «перед которыми — эту истину Шукшин твердо усвоил — не стоит останавливаться надолго, если хочешь оставаться в роли писателя, приятного во всех отношениях».

Сегодня подобные выкладки кажутся уже невозможными и невероятными. Однако же — невероятно, но факт. Ныне эти писатели осознаются всенародно как первостепенные. И мы понимаем: такой процесс переосознания потребовал и иной критики, и глубокой убежденности в правоте своего дела, и ответственности, и серьезной борьбы за общественное сознание.

Прошло несколько лет — и что же мы видим? Где прежние кумиры? «Иных уж нет, а те — далече...» Нет — в большой литературе, далече — именно от важнейших проблем времени, страны, народа. И дело тут не в одной только переоценке собственно художественных, литературных ценностей, но в куда более значительном движении общественного сознания. В этом процессе по-новому осмыслилось и творчество таких писателей более старшего поколения, как Н. Тряпкин, Ф. Сухов, Е. Исаев, В. Федоров, С. Залыгин, В. Астафьев, Ю. Бондарев, А. Иванов, Ф. Абрамов,

М. Алексеев. И что немаловажно, переоценка ценностей в современной отечественной литературе опять же явилась одновременно с аналогичным процессом осознания непреходящей значимости и нашего классического наследия, и подлинных ценностей современной мировой литературы: творчества Фолкнера, Т. Вулфа, Кавабата, Маркеса и т. п.

Литература, как известно, всегда была, есть и будет полем и оружием борьбы идей. Особенно велика ее роль в современной идеологической борьбе. Установление в общественном сознании подлинных идейно-художественных общенародных ценностей — значительное завоевание не одной только литературы, но — подлинно всего нашего общества. И роль критической мысли в этом завоевании приуменьшать нельзя.

Критика — важнейшее орудие современной идеологической борьбы. Утверждение общенародных идеалов, в том числе и идеалов прекрасного,— одна из главнейших задач критики, потому что, как справедливо утверждал еще Достоевский, «если в народе сохраняется идеал красоты и потребность ее, значит, есть и потребность здоровья и нормы, а следственно, тем самым гарантировано и высшее развитие этого народа».

Созидать, творить, как мы знаем, всегда сложнее, чем разрушать. Не потому ли во все времена были попытки выдавать разрушение за творческий акт, равноценный созиданию? Правда, по вполне понятным причинам для того, чтобы общество могло принимать разрушение за созидание, необходимо предварительно посеять в его сознании идею относительности всех ценностей, сомнение в значимости общественных идеалов, в представлениях о красоте, правде, добре, истине...

Капля дегтя, как мы знаем, портит и целую бочку меда, но даже и ведро меда не способно сделать бочку дегтя съедобной. Малая толика зла в короткий срок способна разрушить созидаемое веками. И все же, все же мир в своем целом живет созиданием, и сколько бы ни было попыток погрузить его в хаос зла, разрушения, все они в конечном счете превозмогались силами созидания, мирового творчества добра. Как писал Пришвин: «На злое дело — подскажи только — и всякий способен. На доброе — редкий. Зло сделать много легче добра. И все-таки мы живем и собираемся жить в будущем лучше в том уповании, что добро побеждает зло». Очевидно, в этом «уповании», которое является одной из существенных основ общенародного сознания, есть не столько интуитивное, сколько

выстраданное опытом исторического бытия ощущения объективных законов самого мироздания, в том числе, естественно, и мироздания человеческого общества. Художественное творчество и есть одна из форм отражения этой объективной закономерности в человеческой деятельности, созидающей мир в слове, звуке, цвете, пластике — по законам красоты.

Однако упование на объективные законы не освобождает критику от серьезного отношения к любым формам разрушения художественных ценностей, что всегда связано и с попытками разрушения общественного сознания под самыми, естественно, благовидными предлогами.

Как никогда остро, злободневно стоит ныне вопрос об отношениях: классика и современность. Злободневно, потому что речь идет не просто о нашем творческом или же варварски-потребительском отношении к духовному наследию, но и о том, что за тем или иным отношением к наследию стоит и наше мироотношение в целом. Попробуем разобраться хотя бы в существе такого, ставшего сегодня буквально поветрием, явления, как «осовременивание» классики. Нет, не в творческом выявлении современного звучания величайших духовных достижений человеческого гения, но именно — в «осовременивании», попытке подчинить творения титанов потребностям собственного самоутверждения. Примеров сколько угодно, приведем лишь один. Во втором номере «Литературной газеты» за 1979 год критик А. Свободин в статье «Сезон обещает быть...» порадовал нас своими восторгами по поводу очередных «откровений театра», поставившего спектакль «на скрещении классической русской прозы» и «современного мюзикла»... В данном случае объектом «скрещения» был выбран роман Достоевского «Преступление и наказание». Очевидно, можно ожидать в ближайшее время появления и других монстров, произведенных «непредсказуемой фантазией М. Розовского». Отчего же «непредсказуемой»? Если русская классика станет сырьевым материалом для «неприкаянных сыновей нашего театра», то вполне можно предвидеть и «Тихий Дон», скрещенный с опереттой, и «Войну и мир» с представлением под куполом цирка, и лирику Пушкина — с эстрадной хохмой... Ибо тогда уж — все дозволено.

Впрочем, по мнению А. Свободина, скрещивание русской классики с мюзиклом наконец-то приблизило «русский театр» к уровню западных образцов. И еще одно откровение: поскольку проза, пусть и проза Достоевского,

все-таки не столь «демократична», как современные песни, и уж, конечно, не в состоянии так будоражить зрителя», как так называемые зонги, то и пришлось Ю. Ряшенцеву написать для спектакля «стихи, представляющие эквивалент прозы». (Прозы Достоевского!) Эквивалентный, дорогой читатель, как мы помним, значит: равноценный, равнозначный!

Вот так каждый своими, доступными ему, средствами (режиссер — «берущими за душу откровениями театра», поэт — «эквивалентом прозы», критик — восторгами) утверждает, вернее, пытается утверждать в нашем сознании равноценность, равнозначность истинной свободы творчества и кощунственного произвола, продиктованного творческим бессилием (свобода творчества — это свобода совести творца, основанная на его гражданской ответственности, а не свобода от совести, не безответственность); равноценность и равнозначность подлинно вершинных достижений человеческого духа — и дешевых полуфабрикатов так называемой массовой (что отнюдь не тождественно — демократической), так сказать, культуры; русской классики — и заурядной эстрадной песенки...

Как хотите, но и этот пример вполне доказывает ту истину, что критика, желает она того или нет, все-таки всегда — мироотношение. Иное дело — какое мироотношение. Какого рода и какой природы.

И все же подобные откровения наводят и на некоторые размышления иного плана. Достоевский, помнится, даже и не соглашаясь с Добролюбовым по самым основным вопросам, тем не менее признавал: «В его таланте есть сила, происходящая от убеждения». Несогласие с позицией — совсем еще не причина для отрицания ее значимости.

Но вот читаешь порою статьи, подобные той, о которой зашла речь, и поражаешься: авторских восторгов — хоть отбавляй, но — мысли ни единой; сколько затрачено пыла, сколько уловок убедить читателя, а убедительности — никакой; автором замысливается апофеоз, а выходит — самораздевание... То ли таланту не хватает убежденности в провозглашенной им же позиции, то ли неубедительность проистекает от отсутствия таланта?

Да и возможно ли проявление таланта на почве разрушения, глумления, варварского либо циничного отношения к материальным и духовным ценностям, тем более национального, общенародного, мирового масштаба? Я что-то не могу припомнить примеров из опыта истории вообще и культуры в частности. «Гений и злодейство — две вещи

несовместные»— истина, не однажды красноречиво являвшая себя миру. Гений, талант — категории творческой, созидающей жизнедеятельности. Вы скажете — история знает и слишком много впечатляющих примеров разрушительной, геростратовой славы. Да, это так, но именно сочетание эгоистической жажды славы, самоутверждения любым способом с творческим бессилием, с неспособностью что-то создавать и толкало геростратов всех времен утверждать себя на пепелище храма Артемиды. Конечно, для этого тоже требуются определенные задатки, но они восходят к иным понятиям, нежели понятие — талант.

И вот что любопытно: если один современный автор использует произведение другого для собственных нужд — такой поступок осуждается по закону как плагиат. Если интепретатор так интерпретирует произведение своего современника, что это уничтожает либо искажает произведение интерпретируемого (в кино, театре, музыке, и т. д.), то автор опять же имеет законное право восстать против подобного «сотворчества». Существует, как мы знаем, специальная организация охраны авторских прав. Разрушение, кощунственное или даже просто бесхозяйственное отношение к памятникам старины, материальной культуры, истории карается в нашей стране законом, закрепленным Конституцией. А вот бесцеремонное, иждивенчески-утилитарное обращение с классической сокровищницей нашей духовной, художественной культуры некоторых «неприкаянных детей» модерновых новаций, взявших на себя ох и не легкую миссию подтянуть отечественную классику к уровню западных образцов массовой культуры, до сих пор еще квалифицируется порою как творческий поиск, экспеимент, как то, «чему нельзя найти определения», но что, по А. Свободину, «имеет перспективу». Какую «перспективу»— об этом критик, естественно, не распространяется, не находит ей определения. А оно есть, это определение: геростратизм во все времена так и определяется как геростратизм. Но не пора ли нашему обществу законодательно запретить практику и теорию паразитарного использования мирового и прежде всего, естественно, отечественного наследия культуры?

Приведу еще один незначительный пример. На одной из рекламных коробок, предназначенных для упаковки водки, использовано изображение шедевра мировой средневековой культуры —«Троицы» Рублева: два ангела сидят перед... бутылкой все той же водки и ждут третьего. Удивляюсь только, как до сих пор не нашлось какого-ни-

будь «Свободина» от живописи, который бы пропел дифирамб новому, «потрясающему душу» жанру, возникшему от подобного «скрещивания»! Как проглядели? А ведь не менее достойный, чем скрещивание русской классической литературы с современным мюзиклом.

Этот вопрос не частный, не вопрос вкусов, но — одна из общественно существенных проблем, решить которую — наш гражданский долг и перед историей, и перед настоящим, и перед будущим.

А что же, разве «вечные произведения не меркнут, раз и навсегда остаются на недосягаемой высоте?»— слышится мне вопрос Ю. Андреева в статье о прогрессе в искусстве. Конечно, теоретическое размышление подчинено своим законам изложения, здесь действует (должна действовать) логика, а не эмоции, но мне вспомнилось при этом весьма откровенное восклицание одного из современных «интерпретаторов» русской классики: «Да кому она нужна, это ваша классика?! Да кто бы сегодня вспомнил о вашем Островском, если бы его не осовременивали?!» Но послушаем, что говорят по этому поводу ученые-критики: «Полагаю,— продолжает Ю. Андреев,— что если подойти к этому вопросу без инерции восторга, если свериться и с основами материалистической диалектики и с собственным непредвзятым чувством, то надо будет, нисколько не унижая этим великих, признать, что некоторые из «вечных» книг со временем начинают играть роль скорее исторического образца, чем живого литературного произведения... Великими достижениями человеческого гения являются, например, «Гильгамеш»— древневавилонский эпос, древнегреческий эпос, «Махабхарата», но обилие в них представлений, чуждых современному человеку, не дает читателю XX века увлечься ими так, как он способен увлечься произведениями несравненно менее значительных, но современных авторов». И что вы на это скажете: ведь автор прав — третьесортный детектив куда читаемее сегодня, чем какая-то неведомая «Махабхарата» или даже Гомерова «Илиада», не правда ли?

Статья Ю. Андреева, опубликованная в журнале «Литературное обозрение», называется «Прогресс в искусстве. В чем его суть?» Понимаете? Прогресс! И довод вполне убедительный, поскольку «трудно себе сейчас представить современного человека, которого могут живо волновать перипетии жизни богов Олимпа, хотя у древних греков все это имело отнюдь не академический, а личностный интерес: еще бы, ведь столь многое зависело в их быту от

взаимоотношений Зевса с «коллективом» в высшей степени капризных, хотя и очаровательных богинь!..». Отношение к искусству действительно, прямо скажем —«без инерции восторга»— утилитарно-реалистическое: куда Гомеру, скажем, до третьесортного, но зато современного беллетриста, оперирующего фактами, имеющими прямое отношение к вашему быту... Но если под литературой разуметь не просто нечто увлекательное, то позволим себе кое-что вспомнить, предварительно сверившись, как советует автор, «с основами материалистической диалектики и собственным чувством», не мне судить, правда, насколько «непредвзятым».

Да, Карл Маркс, один из основоположников диалектического материализма, действительно спрашивал, «возможен ли Ахиллес в эпоху пороха и свинца? Или вообще «Илиада» наряду с печатным станком и типографской машиной?» Вопрос, как мы видим, риторический, заключающий в себе ответ. «Однако,— продолжает он,— трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в понимании того, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недосягаемого образца»[1].

Но «современное» понимание порою, видимо, легко научилось избегать подобных трудностей.

Забытое, не представлявшее в течение более десятков столетий даже и «академического интереса» и вновь открытое под руинами античного мира греческое искусство, как мы знаем, послужило одним из главных оснований целой эпохи всемирной истории культуры — эпохи Возрождения. «Я не знаю в какой-либо стране книг, оказавших столь длительное и глубокое влияние на умы масс, как эти два произведения,— писал Джавахарлал Неру, имея в виду «Рамаяну» и ту самую «Махабхарату», что Ю. Андреев приводит в качестве примера произведения, которым не может увлечься современный читатель.— Созданные в глубокой древности,— свидетельствует Д. Неру,— они все еще являются живой силой в жизни индийского народа... неотъемлемой частью жизни народа»[2].

Поистине трудно переоценить роль «Слова о полку Игореве», созданного в XII веке и вновь открытого в самом конце XVIII столетия, в развитии русской литературы XIX—XX веков, культуры в целом, национального самосознания.

Подобных примеров из истории самых разных культур, самых различных народов Земли можно привести множество. Хотя эти примеры, конечно, отнюдь и не опровергнут того факта, что любая поверхностная, но бойкая литературная однодневка на современную, да еще острую тему будет пользоваться бóльшим спросом, нежели «устареваемые», но пребывающие в сознании человечества веками, а то и тысячелетиями «вечные» книги. Однако в этом ли прогресс литературы и искусства? Ведь от подобных теоретических выкладок рукой подать и до практики осовременивания «устаревшей» классики путем «скрещивания» ее пусть и с дешевыми, но зато «модерновыми» мюзиклами.

Да, в любое время существуют огромные пласты забытых или полузабытых сокровищ, писал один из серьезнейших в XX веке теоретиков культуры М. М. Бахтин, но «они снова вспомнятся и оживут в обновленном... виде. Нет ничего абсолютно мертвого, у каждого смысла будет — в «большом времени»— свой праздник возрождения».

Возрождение и потребительство — два резко противоположных отношения к культуре. За ними стоят и разные, полярные же, основания двух разных типов мироотношения, то есть отношения к миру в его Целом: творческого, созидательного и — утилитарно-иждивенческого, порою хищнического, паразитарного разрушительства. Последнее не раз и являло миру различные формы «антиискусства», не однажды выдававшиеся его теоретиками и практиками за истинно современное творчество.

Задача истинной критики — воспитывать в обществе сознание Возрождения и бороться с психологией потребительства. Задача — мироотношенческая, идеологическая. Ответственнейшая.

V

Но разве не ту же роль играет в обществе литература в целом? Художественная литература прежде всего и — преимущественно?

Безусловно, это так. Но тогда зачем же все-таки критика?

А давайте поставим вопрос иначе. Задумывался ли читатель: зачем тот или иной известный писатель, явно не находящийся в процессе кризиса, откладывает вдруг в сторону работу над романом или поэмой, забывает на время о своем основном, художническом, деле, притом — таком деле, которое за него не могут выполнить ни критик,

ни публицист-социолог, ни историк, ни... словом, никто другой,— и берется как бы не за свое дело — пишет статьи о литературе, рассуждает о жизни, истории и о всяком таком, о чем может рассуждать и ученый, и политик, и журналист, и даже... какой-нибудь критик? Неужто из одного только желания «себя показать»: вот, дескать, я какой — все могу! Нет, конечно. И не от необходимости поделиться «тайнами творчества». Как в свое время установил еще Пришвин, «спрашивать писателя о «тайнах творчества»... все равно, что требовать от козла молока. Дело козла — полюбить козу, дело козы — давать молоко. Так и о творчестве — надо спрашивать жизнь, нужно самому жить, а не спрашивать художника, влюбленного в жизнь, «каким способом мне тоже влюбиться?» Надо выйти из себя и отдаться тому огню, в котором сгорает жизнь».

Интересно, конечно, узнать от самого писателя, так сказать, из первых рук, как он работал над тем или иным полюбившимся читателю произведением, что побудило его писать, что он думает о том-то и о том-то, какого художника он любит? Все это, как и многое другое, безусловно, чрезвычайно интересно и даже поучительно. Но... неплохо бы и в наши дни открыть, скажем, том со статьями, ну, хотя бы Чехова, да и почитать, что думал этот замечательный писатель о Пушкине, Гоголе, Достоевском, не правда ли? Такого тома нет: Чехов, как известно, статей не писал. А ведь жаль, ведь было о чем сказать, чем поделиться с читателями, потомками... Жаль, конечно. Но скажите, дорогой читатель, пожалели бы вы об этом, если б знали наверняка, что тот же Чехов, коль мы уж привели его в пример, писал бы свои «мнения» о Толстом ли, Достоевском ли за счет «всего лишь» «Дамы с собачкой» или «Черного монаха»? Вопрос чисто риторический, ибо ответ на него известен заранее.

Читатель вправе спросить, к чему это я клоню? Не хочу ли я сказать, что писателю-де вообще не стоит «лезть не в свое дело»? Да и напомнит при этом, что хоть Чехов статей и не писал, зато писали, и много, те же Толстой и Достоевский, и трудно сказать, что для нас важнее сегодня — «Записки из подполья» или Слово о Пушкине? Видимо, все дело в том, зачем, ради чего писатель оставляет свои «романы» и берется за публицистику.

Каждый из выдающихся наших писателей был и значительным мыслителем, оставившим неизгладимый след в общественно-исторической жизни страны, народа, нации

не одними только художественными творениями. Можно без преувеличения сказать, что «побочные» критико-публицистические выступления Гоголя, Островского, Некрасова, Тургенева, Лескова, Гончарова, Г. Успенского, Блока и многих других художников слова, не говоря уже о Пушкине, Достоевском, Толстом, составили в целом такой пласт нашей культуры, мысли, что говорить о нем как о «побочном», второстепенном, неглавном как-то не приходится.

Истинный писатель у нас всегда был для страны и своего народа больше чем просто писателем, тем более — художником, беллетристом, он был для них «всем» (вспомним еще раз слова Ап. Григорьева: «Пушкин — наше все»), «певцом во стане», «вечевым колоколом», «пророком», духовным вождем... Отсюда и особое отношение народа к писателю, выработавшееся в опыте его исторического бытия, в опыте тысячелетнего развития нашей национальной гордости — нашей литературы.

Не ради отдохновения от «главных трудов», не затем, чтобы поболтать с читателем о предметах занимательных, откладывал русский писатель роман и брался за перо критика-публициста. Так было раньше, так есть, думается, и сейчас, так будет всегда, пока будет общественная, историческая необходимость поиска истины, которая хоть и едина, но пути ее постижения разные. И какой из них главный? Путь художественного творчества? Публицистических раздумий? Философских обобщений?

Писатель, если он ощущает себя *эхом* своего народа (вспомним пушкинское: «И неподкупный голос мой был эхо русского народа»), размышляя о собственном творчестве либо делясь мыслями о творчестве собратьев по перу, предшественников и современников, думает прежде всего действительно о главном, о том, что в слове — художника ли, критика ли — наиболее полно и емко должна быть сконцентрирована духовная энергия своего народа, с тем чтобы ее можно было вновь вернуть народу же — в слове-деянии, открывающем путь к истине.

«Подлинные произведения искусства — это колоссальная духовная энергия народа. Это опыт его и память, запечатлевшая и вобравшая в себя величие, движение и противоречия эпохи», ибо «писатель — отраженное *эхо* времени и своего народа...» — писал в своей книге «Поиск истины», которую составили публицистические статьи и выступления, Юрий Бондарев.

«Нам, писателям, нужно опять к народу, надо опять

подслушивать его стоны,— утверждал в свое время Пришвин,— собирать кровь и слезы и новые души, взращенные его страданием, нужно поднять все прошлое в новом свете». Не о том ли пророчествовали все русские писатели от Пушкина до Достоевского, от Толстого до Шолохова? Вот из этих-то народных глубин самосознания русской литературы черпают критерии истинности и большие писатели, наши современники. Отсюда и афористическая «формула»-вывод Бондарева-публициста: «...перестал учиться у классиков — перестал писать...» Отсюда и постоянная необходимость обращения к тому, что мы почему-то до сих пор еще называем «наследием прошлого», как будто Пушкин, Достоевский, Чехов — это прошлое, а не вечно живое настоящее, обращения многих, если не всех, наших писателей, подлинно тяготеющих в своем творчестве к общенародным, государственным проблемам.

Вы скажете: нужно ли быть писателем, чтобы повторять старые истины, известные сегодня и школьнику? Старые-то они, конечно, старые, да только повторять их приходится, и при этом, как видим, не только критикам, но и писателям-художникам, писателям гражданским, тем, чье творчество пытается проникнуть в глубинную суть народного характера, в то, что Толстой называл «теплотой патриотизма».

Литература, если это истинная литература, как мы уже говорили,— всегда результат и показатель творческих, духовных возможностей целого народа. И в этом смысле даже и в сугубо личностных лирических стихах подлинный поэт всегда отражает общенародное состояние и даже состояние мира в целом, ибо поэту дано видеть «глазами своего народа» и, следственно,— быть его «устами». В лирическом «я» большого поэта всегда бьется пульс эпохи.

Задача критики — и по биению этого пульса определить состояние эпохи, мира. Но критика критике — рознь. Одни признают за поэтом право быть выразителем идей, мыслей народа, общества; другие полагают, что за лирическим «я» нет и не может быть ничего более существенного, чем сугубо личное самоощущение. Для одних поэзия — общенародная ценность, для других — частное дело пишущего стихи.

Но если в отношении к поэзии, тем более к лирической, различие оснований критических оценок тех и других не всегда проявляется наглядно, а потому и воспринимается порою читателем как частный, вполне вкусовой спор, то в оценках произведений прозы истоки разных критических

позиций, мироотношенческие основания их критериев становятся куда более ощутимыми.

Приведу лишь один пример, во многом, на мой взгляд, отражающий не личную, но достаточно распространенную сегодня критическую позицию.

Обратившись к одному из значительных произведений современной литературы — к повести Валентина Распутина «Прощание с Матёрой», этой подлинно «народной драме», народной еще и потому, что писатель сумел увидеть обыденный факт «глазами народа», и высоко оценив повесть в целом, критика признала за ней сложность и напряженность ее идейно-художественного мира, но тут же попыталась убедить нас в следующем: «Напрасно было бы искать в повести реалистические и психологические объяснения такого напряженного и сложного внутреннего мира, какой несет в себе старуха Дарья. Он, этот мир, спроецирован Распутиным из своего сердца».

У Распутина, ладно, можно признать разные там сложности и напряженности — все-таки писатель, интеллигент... Но у старухи Дарьи-то откуда этому взяться? Такое уже выше иного критического понимания.

Да, образ Дарьи, выражающий в повести народное сознание, действительно «спроецирован Распутиным из своего сердца». Но *как* он там, в этом сердце, сложился? Откуда взялся?

Более ста лет назад, отвечая на подобного же рода обвинения в «идеализации» народа, Достоевский писал: «Ведь грустно и смешно в самом деле подумать, что не было б Арины Родионовны... так, может быть, и не было б у нас Пушкина. Ведь это вздор? Неужели же не вздор? А что если и в самом деле не вздор?» Пушкину, мы знаем, было чему учиться у неграмотной женщины, Достоевскому — у мужика Марея, Толстому — у деревенского паренька Федьки... Нынешние теоретики настолько сами по себе — мудрецы, что и мысли не допускают о самой возможности научиться чему-нибудь у современной Дарьи. Дело ведь в данном случае не в конкретной старухе, а в той правде народного образа (кстати, вполне четко психологически выраженного в повести), о которой напоминает нам и Пришвин: «С детства мы говорим «народ», как что-то священное. Только теперь начинаю понимать, что... это не только мужики или рабочие, и даже не только русские люди, как Пушкин, Достоевский, Толстой, а общий всему человеку на земле огонь, свидетельствующий о человеке, продолжающем начатое без него творчество мира.

Только чувствуя и зная в себе самом этот огонь, можно теперь жить и надеяться».

Вот в таких-то духовно-нравственных ценностях, коренящихся в общенародном сознании, лежащих в основе истинного «творчества мира», и находит автор «Матёры», как, впрочем, и любой большой писатель, видящий мир глазами своего народа, те вечные, непреходящие завоевания человека в опыте его исторического, духовного бытия, на которых мир стоит.

И напрасны попытки убедить нас в том, что у Дарьи «будущего... нет, как и у Матёры», и что в этом-де единственная «невыразимая правда» народного образа и всей повести В. Распутина. Понять правду народного характера, осознать бессмертие оснований творчества мира — значит и самому прочно стать на те основания, на которых зиждется тот самый закон, согласно которому, хоть капля дегтя и портит бочку меда, все же в конце концов добро всегда превозмогает зло. Но этого отдельные наши мудрецы от критики понять никак не могут, а вероятно — и не хотят. Потому что очень уж обидно вознесшим себя на недосягаемый для народного духа интеллектуальный пьедестал признать за какой-то там теткой Дарьей, Ариной ли Родионовной, мужиком ли Мареем какую-либо духовную мудрость, перед которой их собственные мудрствования насчет «будущего» этих «теток» и «мужиков» не более чем капля дегтя. Неприятная, портящая «бочку», но в конце концов — бессильная перед законом мирового творчества добра.

Таковым всегда было и остается и вполне осознанное чувство писателей, чье творчество является ярким проявлением того же закона. «Думаю,— пишет в одной из своих критико-публицистических статей Ю. Бондарев,— что это чувство по извечной силе своей равно чувству материнского или отцовского инстинкта любви, то есть тому великому чувству, без которого человек не имеет права называться человеком».

Стране, народу и их ведущим писателям, нашим с вами современникам, нужно было духовно подняться до этих простых, вечных, хотя и не раз объявлявшихся устарелыми, обветшалыми, истин; пройдя опыт Великой Отечественной войны, взять на себя ответственность перед будущим за это право говорить выстраданные истины так, чтобы они действительно стали кровью и плотью сознания именно каждого школьника. И если это случилось, если эти истины вошли в самую сердцевину сознания

современного человека, здесь огромная историческая заслуга той нашей литературы, которая осознавала свои новые задачи и свою новую ответственность, осмысливая исторический опыт народа, для многих ведущих сегодня писателей — прежде всего опыт Великой Отечественной войны, ее уроков, и прежде всего — духовно-нравственных.

О чем бы ни писали сегодня, например, Юрий Бондарев или Виктор Астафьев, их память возвращается к этому прошлому, одному из истоков, формирующих современное сознание общества.

Да, вот уж и «война стала историей,— размышляет Ю. Бондарев.— Но так ли это? Для меня,— говорит он,— ясно одно: главные участники истории — это Люди и Время... Быть историчным — это быть современным. В нашей крови пульсируют токи тех людей, что жили в Истории». Кажется, тоже — не столь уж и новые истины? Но для многих писателей-фронтовиков такие истины — не отвлеченные понятия, почерпнутые из умных книг, но выстраданные в самый суровый и самый смертный для жизни страны и народа период нашей истории. А когда слово подтверждено судьбой, оно обретает особую силу убежденности и убедительности.

«Будущий историк прикоснется к документам этой священной войны... и будет потрясен тем, что потрясает нас и сейчас...» Судьба писателя — это тоже лишь эхо судьбы его народа. Нашему народу дано было в этих всемирно-исторических потрясениях осознать уже и сейчас то, что, возможно, откроют для себя будущие поколения. Может быть, именно в этом сегодняшнем сознании будущего заключены и пророческие возможности и заветы нашей литературы? «Писатель теперь засыпан материалами,— писал еще Пришвин,— и не собирать ему надо под материалами, а сохранять под их тяжестью живую душу», тот духовно-нравственный центр художественного творчества, без которого литература из «вождя» и «пророка» легко скатывается на позиции «по ту сторону», в нравственный релятивизм, в потребительскую бездуховность.

«На Западе среди интеллигенции,— пишет Юрий Бондарев,— я часто слышал... «Искусство не терпит нравственности»... Но — что есть нравственность? Разве это только привычные бытовые нормы поведения, подчиненность писателя школярски вызубренным нормам — «что такое хорошо и что такое плохо?» «Нравственность»— не только этические нормы, но это политическая категория. Нравственность — это ответственность перед будущим...», это —

«живая совесть каждого («сохранять живую душу».— *Ю. С.*)... Я ставлю знак равенства между нравственностью и социальной совестью и хочу сказать, что эта категория человеческого духа со всей ненавязчивой силой была проявлена новым созвездием писателей, пришедших в литературу после войны: идея нравственности стала убеждением, убеждение — идеей».

В статье «Кредо» писатель как бы подытоживает свой путь к постижению и этой истины: «Социально-нравственный характер любой нации узнавался человечеством не по географическим проспектам и энциклопедиям, а по той аккумулированной в себе и отданной эмоциональной памяти, которая свойственна художникам своего времени». Обретение памяти как осознание своей социальной совести — вот, пожалуй, одно из характернейших черт нашей литературы последнего периода. Зато уж и достается ей от некоторых критиков, которые исповедуют иное кредо, а потому и причисляют память к категории архаической...

Память о прошлом лежит в созидающих основах будущего: «Единственно лишь там, где есть великие надежды и великие идеи, великие мысли о будущем,— там только и есть в умах тот принцип литературной жизни, который помешает им окаменеть и не допустит дойти литературу до истощения»,— писал Глеб Успенский. И, напротив, там, где литература рождает надежды на свое классическое возрождение, там не окаменеют и общественные «великие идеи». Оттого-то нам так и дорога наша литература, оттого и читатели и критики обращаются к публицистическому слову писателя, дабы услышать «из первых рук» не занимательные побасенки о том и о сем, но слово его самосознания, слово самооценки нашей литературы. Оттого и сами писатели вынуждены порой откладывать в сторону свои романы, с тем чтобы в непосредственном открытом диалоге с читателем яснее и четче осознать собственные позиции, оценить свои завоевания и потери.

Ну а что же критика, неужто не справляется с этой задачей обобщений и осмыслений, выработки руководящей, «великой идеи»? Публицистические выступления писателей не подменяют собой критику и не отменяют ее собственной необходимости. Даже выступления таких гигантов мысли, как Толстой и Достоевский. Но писательская публицистика вместе с собственно критическою мыслью составляет единый фонд нашей «философии жизни». Нет, не сознание второстепенности критики, не попытка доказать, что писатели (нашлось бы время) и сами вполне

справились бы с теми задачами, которые за недосугом выполняет критика (а бывают и до сих пор подобные объяснения), толкают писателей-художников на критическую, публицистическую стезю. Думаю, как раз наоборот: именно сознание важности и общественной значимости того дела, которому служит критика, и заставляет наших больших писателей отдавать и свои «дополнительные силы» этому ответственному — критическому — фронту.

Как ни поругивают порой наши современные художники нынешнюю критику, однако же они понимают и ее значение, и ее проблемы, и ее трудности. «И тут, наверно, я не ошибусь,— пишет Юрий Бондарев,— если скажу, что глубокому критику приходится порой труднее, чем художнику, так как он, критик, помимо знания жизни, должен обладать и тончайшей способностью проникновения во всю образную систему художника и способностью обобщать вместе с ним явления бытия». Вместе с тем нельзя не принять и общественно значимый упрек писателя в адрес критиков: «Заметно нечто настораживающее в замедленном признании молодых — некоторая инертность, похожая на неторопливую осторожность... О ком же после огромных мастеров Леонова и Шолохова мы сказали как о гордости и надежде нашей? К чему приведет нас застенчивость? Может быть, к потере престижа своего истинного и достойного места в истории мировой культуры?

Об этом я подумал однажды, будучи далеко от Родины, услышав не во враждебной аудитории имена диссидентов в ответ на называемые мною имена прекрасных русских художников. Я спросил, знают ли они эти имена, но любимых у нас писателей почти никто не знал. Думаю, что и мы виноваты в этом...»

Писатель, не без оснований на то, «уверен, что мы стоим на пороге необычайного подъема литературы. Ведь и сейчас заметно, как ярко обновляется искусство — ежегодно приходят в него молодые имена, заявляя о себе с полновесной силой». Да, велики наши надежды на нашу литературу, то есть в конечном счете — на духовную неисчерпаемость народа. Осознание этой «старой» истины, ставшей современным убеждением, говорит о многом. И прежде всего о необходимости органического слияния опыта художественных достижений с опытом развития духовно-нравственного сознания. У нас немало прекрасных писателей-художников. Но время требует писателей-мыслителей масштаба Толстого и Достоевского. Знаю, и это идея не нова. Но одно дело — просто идея, идея вооб-

ще, и другое — идея-убеждение, идея-страсть. Идея-дело. Тогда и будет перейден порог. Вот на воплощение этой мысли-надежды, рожденной ли тем лучшим, что уже создано современной литературой, витающей ли в атмосфере времени, и должна, думается, направить свои основные силы наша критика. Конечно же в живом творческом диалоге и с самим миром, и с миром, духовно выраженным в художественном слове писателей.

Задачи, цели, назначение истинной критики, как и всякого подлинного творчества,— созидательные. Отрицание — лишь необходимый момент критического движения мысли. В общественном сознании такой роли и значимости критики видятся мне и показатель ее собственного гражданского возмужания, и залог общественного духовного движения вперед. Во взаимообусловленном триединстве: литература — критика — общество.

1979

Глазами народа

> С некоторых пор вошло у нас в обыкновение говорить о народности, требовать народности, жаловаться на отсутствие народности в произведениях литературы, но никто не думал определить, что разумеет он под словом народность.
>
> *А. С. Пушкин*

Русская литература, это, по определению Ивана Александровича Гончарова, «выражение духа, ума, фантазии, знаний целой страны... язык, выражающий все, что страна думает, что желает, что знает и что хочет и должна знать», это всемирно-историческое явление пребывает в мире вот уже скоро тысячу лет.

Тысяча лет... Наша литература совсем юна по сравнению с древнеиндийской, египетской, древнегреческой, римской... Но вместе с тем она, по замечанию Д. С. Лихачева, и «одна из самых древних литератур Европы. Она древнее, чем литературы французская, английская, немецкая»[1]. Ее начало возводят ко второй половине X века. При этом необходимо уточнить: речь идет именно о *лите-*

ратуре, то есть осознанном искусстве художественного, письменного слова. Предшествующая же литературе русская *словесность*, под которой в данном случае разумеем как любые виды устного творчества (мифы, легенды, сказки, былины, предания, песни), так и вероятные письменные записи договоров, законов, хроники исторических событий и т. п.[2], вне всякого сомнения, гораздо древнее литературы в собственном смысле слова. Во всяком случае, даже и те немногие сохранившиеся памятники литературы, которые мы относим к древнейшим, свидетельствуют о такой самобытности и такой развитости словесного искусства, которые не могут возникнуть вдруг, из ничего или путем заимствования традиций иной культуры.

Дело, однако, как мы понимаем, не в самих по себе «юности» и «древности» русской литературы, но в ее мировой значимости, в той почти беспримерной общественной роли (пожалуй, в какой-то мере эту роль можно сравнить лишь с литературами древнеиндийской и древнегреческой), которую она всегда играла в жизни нашего народа. «Обращаясь мыслью к тысячелетнему пути русской литературы, невольно поражаешься его удивительной значительности...— справедливо пишут советские исследователи.— Народ талантлив, особенно когда испытал трагическую судьбу, когда за его плечами многовековой опыт страданий и нравственных побед, когда эстетические искания сливаются с исканиями мировоззренческими, исканиями социального и национального идеала»[3].

Вот об этом-то социальном и национальном идеале русской литературы, определившем природу ее *своеобразия*, то есть ее особость, отличительную от других, а вместе с тем и явившемся основой ее национально-общественной, а ныне и всемирной значимости, и хотелось бы поразмышлять в этой статье.

I

Всемирно-историческое значение нашей отечественной литературы — неоспоримо: в Европе она была воспринята как пророчество «о *новом* человеке и его рождении из лона русской души» (С. Цвейг), как источник новой силы, который «все сильнее и сильнее подчиняет своему влиянию нашу духовную жизнь» (А. Лютер), источник, «благодаря которому Европа сможет вновь обрести себя и воспрянуть духом» (А. Брук) и т. д.

Однако, если спросить, каким словом можно опреде-

лить этот источник новой силы, то подавляющее большинство как специалистов, так и любителей и у нас и на Западе назовет скорее всего слово — *гуманизм*. В таком определении действительно есть свой глубокий смысл: подлинная *человечность* русской литературы — качество всемирно признанное. И все же ситуация достаточно парадоксальна. В самом деле: мог ли гуманизм, вне всякого сомнения, органически присущий русской литературе, осознаваться на Западе как нечто новое, в то время как сама европейская культура, начиная с XIV—XVI веков, с эпохи Ренессанса, существовала именно в лоне гуманизма? А с другой стороны, широко известно, что как раз в связи с творческим мироотношением многих русских писателей то и дело возникают определения как будто прямо противоположные понятию «гуманизм».

Так за Достоевским надолго закрепилось было определение «жестокий талант». Художественный метод Л. Толстого и сегодня называют «суровым реализмом». Немало говорено о «жестокой последовательности» Горького-писателя (об этом напомнил в своих воспоминаниях о нем К. Федин). Пришвин записал в дневник: «Вспомнилось, как меня называли «бесчеловечным писателем». Пытаясь определить сущность таланта Шолохова, прибегают к такого рода категориям, как «свирепый реализм» (Э. Гринвуд) и т. д. и т. п.

Конечно, каждую из этих характеристик можно было бы отнести на счет концептуальной «непродуманности» оценок, а то и прямого «непонимания» творчества писателей-классиков, но все вместе эти примеры (а их можно умножить) все-таки создают атмосферу неслучайности, даже, напротив, определенной закономерности, которая, казалось бы, в корне противоречит тому гуманистическому идеалу, который в русском национальном самосознании осмысливается как *человечность, человеколюбие:*

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал...

Действительно, русская литература подвижнически человечна. Но не отсюда ли и ее «беспощадность»? Ведь подвижничество требует не только любви к человеку, но и высокой требовательности к нему, именно беспощадности к его недостаткам. Как бы то ни было, но идеал «незлобивого поэта», пользующегося «сочувствием в толпе», которого «не гонят, не злословят. И современники ему при жизни памятник готовят» (Некрасов),— такой

идеал, кажется, никогда не привлекал великих подвижников русского слова, всегда предпочитавших «памятнику при жизни» суровую правду, даже если такая правда оборачивается для писателя-пророка трагическим непониманием, обвинением в жестокости. Вспомним: «Провозглашать я стал любви И правды чистые ученья,— В меня все ближние мои Бросали бешено каменья» (Лермонтов); «Но вещей правдою звучат Уста, запекшиеся кровью» (Блок) и т. п.

Все так. И однако же вправе ли мы утверждать, будто гуманизм и определил природу своеобразия именно русской литературы? Всякое творческое созидание от древнейших времен и до наших дней — по природе своей человечно и в этом смысле, конечно, гуманистично и иным быть не может: человеконенавистничество никогда не было и не способно быть основанием созидания, но всегда лишь разрушения, как бы ни пыталось оно выдать себя за творчество. Потому-то мы с одинаковым правом говорим и о гуманизме Шекспира и Сервантеса, писателей XVI века, и о гуманизме Дидро и Руссо, представителей французского Просвещения XVIII века, называем гуманистами крупнейших писателей России и Европы как XIX, так и XX веков...

Очевидно, гуманизм, в современном звучании этого слова,— понятие чрезвычайно широкое, настолько широкое, что под него вполне подпадают явления, относящиеся к разным историческим эпохам, культурным традициям, идейным, эстетическим и прочим лагерям. Уже по одной только этой причине вряд ли плодотворно искать в гуманизме отличительную особенность, новое слово именно русской литературы.

Есть, однако, и другая сторона проблемы: гуманизм, в точном смысле этого понятия, как известно, характеризует сознание, сформировавшееся в Европе в эпоху Ренессанса, или европейского Возрождения. Эпоха Ренессанса и гуманизм как ее самосознание действительно определили во многом лицо европейской и даже мировой культуры и, в частности, литературы. Определили глубоко и надолго. Вполне понятен поэтому неслучайный интерес исследователей русской литературы к ренессансному гуманизму: не он ли явился той мировоззренческой энергией, которая позволила и нашей отечественной культуре пережить в XIX веке свою классическую эпоху величайшего расцвета, которую по масштабам и всемирной значимости действительно можно сравнить раз-

ве что с европейским Ренессансом, а во многом, может быть, и аналогичную ему? Хотя, естественно, и проявившую себя в новых формах, соответствующих содержанию иной исторической эпохи и иной культурной традиции?..

Этот вопрос будоражит сознание исследователей еще и потому, что, по широко признанному мнению, наша отечественная литература последовательно переживала этапы развития, соответствующие общеевропейским: литература средневековья (нередко именуемая у нас «древнерусской»), предренессанс, барокко, классицизм, просвещение, сентиментализм, романтизм и, наконец, критический реализм XIX века. Но, как видим, в истории русской литературы и культуры в целом не находится места единственному этапу — эпохе Ренессанса, или Возрождения. Общепринято считать, что в то время, как европейская культура пережила Ренессанс (XIV—XVI вв.) и вступила в эру Нового периода своего развития, русская литература, в силу известных причин (монгольское иго, задачи национального освобождения, создание по существу нового государства и т. п.), вплоть до XVIII века остается в рамках средневековья, но зато после «прорубленного» Петром Первым окна в Европу она, минуя эпоху Ренессанса, тут же включается в общеевропейский ход развития культуры и за столетие (скажем, с 30-х годов XVIII по 30-е годы XIX века) ускоренно проходит европейскую школу — от классицизма (Ломоносов) до критического реализма (Пушкин, Гоголь — и затем до Чехова и раннего Горького).

Этот устоявшийся взгляд был подвергнут в последние годы основательному пересмотру. Так, В. Кожинов пришел к выводу, что эпоху с конца XVII до начала XIX века, от Феофана Прокоповича до Пушкина, вполне можно определить как «время перехода от средневековья к Новой литературе», то есть как время, которому в Европе соответствует эпоха Ренессанса. Нигде не утверждая тождественности этих процессов на Западе и в России, исследователь настаивал лишь на том, что русская литература должна была решить задачи перехода от средневековья к Новому времени и решила их в таких формах, которые в главных чертах соответствуют западному Ренессансу, поскольку эпоха Возрождения была «таким необходимым корнем Новой литературы или, скорее, таким могучим стволом, на котором уже смогли вырасти ветви всех последующих литературных направле-

ний». Думается, что вопрос о русском Возрождении, поставленный именно так, то есть как о литературной и — шире — культурной эпохе, осуществлявшей в России *переход* от средневековья к Новому времени, не мог в конце концов (пусть и с разными оговорками, вариантами и т. д.) не завоевать более или менее широкого признания. Действительно, основной момент спора ни у кого из его участников, по существу, не вызывал сомнений, ибо факт остается фактом, и к тому же неоспоримым: *переход* от средневековья к литературе Нового времени в России был совершен.

Итак, парадоксальная ситуация: с одной стороны — Россия *должна была* решить задачи европейского Ренессанса и *решила* их,— к этому склоняется большинство спорящих. Некоторые даже готовы эту эпоху условно назвать русским Возрождением. С другой — они же в один голос, приводя самые разные доводы, отказываются признать эту эпоху русским Ренессансом в собственном смысле этого слова.

В чем же дело? Неужто не все равно, как назвать, коли в главных типологических чертах переход от средневековья к Новой литературе в России был совершен? И не лучше ли, действительно, остановиться на термине «русский Ренессанс», если именно такое название имеет эпоха аналогичного перехода в Европе?

Дело, конечно, не в названии, а в том, что́ мы понимаем под Возрождением? Эпоху расцвета культуры? Действительно, Европа периода Ренессанса дала такие фигуры, как Данте, Петрарка, Боккаччо, Рабле, Сервантес, Шекспир, не говоря о ряде титанов науки, государственной деятельности и т. д.,— а что же произвело так называемое «Возрождение» в России? Нужно признать, не мало: Аввакум — этот своеобразный русский Данте, фигура которого стоит «на пороге», венчая собой средневековье и вместе с тем предвещая Новое время; Петр I; Татищев, Ломоносов, Державин, Болотов, и — как вершины эпохи перехода к классической литературе — Карамзин, ранние Пушкин и Гоголь... Не так уж и мало поистине первозначных, не только в отечественном, но даже и в мировом масштабе величин, чья деятельность надолго опередила свою эпоху: значение Болотова, скажем, мы только в наши дни стали осознавать, хотя до полного осознания еще и сейчас не близко. «Свой праздник Возрождения» (М. Бахтин) недалек и для Татищева, Державина, Аввакума, который во многом повли-

ял на творчество Достоевского, Толстого, Лескова, да и для многих других.

Попробуем разобраться в главном вопросе: какое же именно сознание выработала эпоха европейского Ренессанса? Ответ не нуждается в каких-либо дополнительных обоснованиях, поскольку он общепризнан и никем, во всяком случае до сих пор, не оспорен: *гуманизм*. Не человечность в широком плане, как мы обычно переводим это понятие, но — гуманизм в собственном смысле слова. Что это значит?

II

Один из современных исследователей проблемы справедливо напоминает: «...гуманизм...—фокус ренессансного типа культуры». Речь идет, подчеркивает исследователь, «не об интересе к человеку» и не о «возвышенной ценности человеческой личности» — в таком общем виде «гуманизм» действительно встречается в той или иной форме в разные времена и в разных цивилизациях, и его понятие становится надысторическим (а точнее — принадлежит нашему современному словарю). Мы будем обозначать словом «гуманизм» совершенно конкретное и неповторимое западноевропейское духовное явление XIV—XVI вв. ...» (Л. М. Баткин).

В самом деле, вправе ли мы назвать искусство, культуру, сознание, скажем, античности или даже средних веков — бесчеловечным или античеловечным? Конечно же нет. Но сознание и античного и средневекового человека не было гуманистичным в точном смысле: не человек, но рок, «веление богов» определяли лицо мира. Вспомним: даже величайший герой античности — Ахилл наделен своими героическими качествами не по природе, но по «милости олимпийцев». Его судьба — «ахиллесова пята» — опять же запрограммирована ими. Врагов своих побеждает он не столько своим личным мужеством, воинским умением (хотя ему в этом вовсе не отказано, напротив), сколько с помощью незримо охраняющей его Афины. Герой здесь — не личностен, он — «избранник богов», «любимец рока». И средневековый человек мог быть кем угодно и каким угодно, мог быть наделен любыми качествами и все-таки при этом всегда оставался именно как человек «сосудом» — либо божественной мудрости, либо дьявольских наущений. И судили-то его и казнили, как правило, не за личные преступления и даже как бы не

его лично, но в его лице — дьявола, если такового не удавалось «изгнать».

Я этим вовсе не хочу подчеркнуть «примитивность», «мракобесие» и т. п. сознания античного и средневекового человека, сознания, воплощенного в бессмертные шедевры слова, ваяния, живописи, зодчества, созданные отнюдь не вопреки соответствующему мироотношению, как это нередко толкуется, но именно благодаря ему и именно в соответствии с ним. Речь о другом: сознание эпохи Ренессанса — качественно отлично от античности и средневековья. Человек впервые — и не в лице отдельных мыслителей (что бывало и в античную эпоху, и в средние века) — поставил себя в центр мироздания, осознал себя его венцом и целью.

Как пишет один из серьезнейших исследователей вопроса академик А. Лосев, «в эпоху Возрождения именно человеческая личность берет на себя божественные функции...». Итак, во-первых: гуманистическое сознание — по природе своей *антропо*(человеко)*-центрично:* не Бог, не Судьба (или Рок) и т. д., но человек — центр гуманистического космоса, он — цель всего творения, все остальное — средство. Такой, поистине революционный, переворот в сознании, освобождавший колоссальную энергию личности, и стал той почвой, которая породила «титанов Возрождения». Во-вторых, это сознание *индивидуалистично.* «Гуманизм,— пишет А. Лосев,— есть учение о правах свободного индивида», как бы независимого от общества и даже противопоставляющего себя ему: я и общество, я и государство, я и народ, я и Вселенная и т. д., где центр и определяющая величина — собственное Я.

Нужно сказать, что творцы русской литературы прекрасно сознавали это определяющее начало классического гуманизма; достаточно вспомнить хотя бы следующее высказывание А. Блока: «...основной и изначальный признак гуманизма — *индивидуализм*».

И, в-третьих, это сознание — *буржуазно.*

Как писал К. Маркс, исторически прогрессивный переворот эпохи Ренессанса прямо связан с самосознанием тогда еще передового и «только что народившегося мира буржуазии»[4]. «Гуманистический индивидуализм как принцип жизни выработан... идеологами первой *капиталистической*[5] нации и подсказан потребностями становления буржуазного общества» (Краткая литературная энциклопедия). Система гуманизма «опиралась на индивидуали-

стическую концепцию личности» (Большая Советская Энциклопедия), нравственная основа гуманизма — «индивидуализм» и «разумный эгоизм» (Философская энциклопедия). Конечно: «Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем, чем угодно, но только не людьми буржуазно ограниченными»[6]. Однако уже и в ту эпоху, связанную с «первоначальным накопительством», колониальными завоеваниями, давали знать о себе и теории «сильного человека», которому все позволено во имя достижения цели (Макиавелли, «Мандрагора»); и идеи о том, что великие деяния возможны лишь при условии превосходства воли сильной личности над волей большинства (гуманист XV века Поджо Браччолини); и учения о власти денег и силе власти как определяющих двигателях личности (Гваччардини)...

Эпоха Возрождения нередко рисуется нам в исключительно возвышенных тонах, как время небывалого расцвета искусств, наук, раскрепощения человеческой личности в целом. Однако та же самая энергия, которая породила действительно высокие образцы творчества, одновременно раскрепостила и иные проявления «свободных» человеческих страстей: «В эпоху Ренессанса гадали на трупах... Возрождение прославилось своими бытовыми типами коварства, вероломства, убийства из-за угла, невероятной мстительности и жестокости, авантюризма и всякого разгула страстей... Широкое распространение получает порнографическая литература и живопись... Гуманисты непрерывно соперничали и боролись друг с другом, их полемика пересыпана невероятными оскорблениями и обвинениями. Внутренние раздоры и борьба партий... не прекращавшаяся всю эпоху Возрождения и выдвигавшая сильных личностей, которые утверждали в той или иной форме свою неограниченную власть, отличались беспощадной жестокостью и какой-то неистовой яростью... На все века прославилось своими преступлениями семейство Борджиа, глава которого, папа Александр VI Борджиа, соединял честолюбие, корыстолюбие и развращенность с блестящими дарованиями и энергией... Но уже совсем абсолютным и каким-то сатанинским злодеем был сын папы Цезарь Борджиа... Едва ли все это, весь этот безграничный разгул страстей, пороков и преступлений, можно целиком отрывать от стихийного индивидуализма и от прославленного титанизма всего Ренессанса». И все-таки даже не это еще самое главное: грешили, совершали преступления во все времена, но... «Но там люди грешили

против своей совести и после совершения греха каялись в нем. В эпоху Ренессанса наступали другие времена. Люди совершали самые дикие преступления и ни в коей мере в них не каялись, и поступали они так потому, что последним критерием для человеческого поведения считалась тогда сама же изолированно чувствовавшая себя личность» (Лосев А. Эстетика Возрождения).

В известном смысле именно такое сознание, прошедшее путь от гуманистического кредо титанов Возрождения: «человек есть мера всех вещей» до самообожествления собственного *Я:* «я есть мера всех вещей» — в той или иной степени остается и до наших дней самосознанием буржуазного человека, мерилом всех его ценностей, его *идеалом*.

Итак, гуманизм (без каких-либо существенных уточнений) — это воплощение идеи человечности? Очевидно, нет: гуманизм, в строгом смысле слова,— лишь одна из исторических форм человечности, но человечность не обязательно по своей природе гуманистична. Гуманизм и человечность (или то, что мы называем гуманностью) в этом смысле отнюдь не синонимы.

Отдельные элементы классического гуманизма в нашем сегодняшнем сознании не всегда безобидны. Не вдумываясь порой даже в сущность многих наших привычных определений, мы с гордостью заявляем, например: «Человек — *покоритель* природы», «*взять* у природы», «*вторгнуться* в святая святых природы», «*овладеть* богатствами природы» и т. д., и т. п. А между тем уже в самой такой лексике, применимой, кстати, лишь по отношению к противнику, врагу, нетрудно увидеть небезобидные издержки буржуазного сознания, утвердившегося гуманизмом Ренессанса, провозгласившего человека — целью, а все остальное — средством его благополучного существования.

Буржуазный гуманизм, в конечном и прямом смысле этого понятия,— общечеловеческий эгоизм, разделяющий мир на две неравноценные половины: на цель (мир человека) и на средство (мир природы, взятой как целое).

Еще раз необходимо напомнить: на определенной ступени социально-исторического и духовного развития такое мироотношение было в целом явлением необходимым и прогрессивным.

В своем труде «Проблемы поэтики Достоевского» М. М. Бахтин на основе учения выдающегося отечественного ученого-мыслителя А. А. Ухтомского разработал

теорию диалога как одной из наиболее фундаментальных категорий бытия. Любые формы жизни могут проявить себя только в диалоге, то есть в том или ином качестве взаимоотношений: человек — человек, человек — общество, человек — природа и т. д.

«Все — средство, диалог — цель. Один голос ничего не кончает и ничего не разрешает. *Два голоса* — минимум жизни, *минимум бытия*», — пишет ученый.

Диалог, как форма принципиального отношения к миру, предполагает наличие второго, равноценного, с которым только и возможен сам диалог.

Диалогические отношения — не только внутричеловеческие (способность и необходимость видеть мир не только своими глазами, но и глазами этого другого, равноценного сознания), но и отношения человечества с «природой, взятой как целое».

Неравновесие сил в диалоге «человек — природа», а вместе с тем растущие возможности человека в овладении природой — все более приводили к нарушению их диалога, приобретая формы *монологические*. Как когда-то природа единолично диктовала человеку, который был в известном смысле ее «рабом», так теперь человек получал возможность диктовать свои условия природе, не считаясь с ее «голосом», как бы не принимая его в расчет, во всяком случае как равноценный своему, в этом диалоге.

Гуманистическое мироотношение в этом смысле есть форма принципиально монологического, по сути своей — эгоистического сознания («Я — цель, все остальное — средство»). Естественно, что такой монологизм (индивидуализм) сознания проявляет себя отнюдь не только в отношении «человек (человечество) — природа», но и во всех возможных противопоставлениях одного — всему остальному: индивидуалистической личности — государству, народу, нации; одного народа, провозглашающего себя «избранным»,— всем остальным народам мира; одного «избранного» класса (буржуазии) — другим, трудящимся, классам; и т. д.

Кризис классического, буржуазного по сути, гуманизма, разделявшего людей на «я» и всех остальных, нес причину и оружие саморазложения, что ярко проявилось в теории Макса Штирнера. Его апология «Единственного» (Штирнер М. Единственный и его достояние) — это логическое завершение в новых условиях эгоцентрической формулы «человек («цель создания») есть мера

всех вещей» в формулу «я — цель создания и я же — мера всех вещей»...

Другой вывод, прямо исходящий из той же эгоцентрической системы гуманизма (и вместе с тем его отрицающий),— идея Ницше о сверхчеловеке, с его нравственно-философской формулой: «по ту сторону добра и зла»...

Наиболее трагические формы этого кризиса вызвали к «жизни» сознание фашизма и реваншизма, колониализма и неоколониализма, сионизма... Кризис гуманизма, как видим, приводит буржуазное сознание к внешне различным, но единым по существу формам антигуманистического сознания — в основе своей опять-таки эгоцентрического, не гнушающегося никакими средствами для самоутверждения, враждебного как иным формам человеческого сознания, так и миру в целом.

III

Сознание русской классической литературы XIX века никогда не вмещалось в рамки гуманизма.

Гуманизм входил в ее целостное отношение к миру как одна из важнейших, взаимообусловленных сторон этой целостности. Да, ее мироотношение всегда было истинно человечным. Но это сознание в то же время было и враждебно эгоистическому, как мы видели, по своей сути утверждению самоценности человека вообще и индивиду, противопоставляющему свое *Я* миру. Наиболее остро, всемирно-исторически трагедия сознания человека как «меры всех вещей», всех ценностей, сознания, доведенного до крайности («Я мера всех вещей», а потому и «все позволено»),— «пророчески» предстала перед человечеством в романах-трагедиях Достоевского (вспомним хотя бы трагедии Раскольникова и Ивана Карамазова).

Достоевский не смотрел на мир исключительно глазами своих героев. Человек-индивидуум у Достоевского — отнюдь не «мера всех вещей», но лишь одна из равноправных сторон диалога *Я* человечества и *Я* мира как Целого.

Диалогическое сознание сформировалось вполне у писателя-мыслителя, как мы знаем, после каторги, когда Достоевский принял за исходный принцип творчества мироотношение народа.

Именно идеалы русского народа, как их понял писатель, лежат в основе его идеологии, они же — и тот последний суд, которым судил он как реальных, так и ли-

тературных героев времени. И даже Пушкин для него — «наше пророчество и указание» прежде всего потому, что «никогда еще ни один русский писатель не соединялся так духовно и родственно с народом.

И эта черта в Пушкине столь ярка, что ее нельзя не заметить и не отметить как главнейшую его особенность»...

Видимо, не случайно отношение к миру таких разных художников (их имена, казалось бы, нельзя и поставить рядом), как Достоевский и Шолохов, получило в критике, по сути, одну и ту же определяющую оценку: Достоевский — «жестокий талант», у Шолохова — «свирепый реализм».

Очевидно, и «жестокий талант» и «свирепый реализм» — кажутся таковыми с точки зрения чисто гуманистической. Сознание же и Достоевского и Шолохова не вмещается в рамки гуманизма.

Особый мир Шолохова не явился чем-то абсолютно неожиданным: шолоховское «начало» там же, где и «начало» Достоевского и всей русской литературы,— в Пушкине. А пушкинское — в началах народного мироотношения, которое по ряду социально-исторических причин в целом своем *никогда* не было ни антропоцентрическим, ни индивидуалистическим, ни буржуазным.

Несомненно, что многих исследователей привлекает в природе ренессансности прежде всего жизненная полнота и масштабность ее лучших проявлений. Думается, не меньшие полноту и величественность представляют собой, к примеру, и многие создания античности и средневековья, хотя они отнюдь не ренессансной природы. Как и в русской литературе, такими явлениями, как Пушкин, Достоевский, Толстой она обязана отнюдь не ренессансному сознанию, но природе собственно русского художественного самосознания, которое — убежден — не нашло еще должного понимания и определения, но которое дало нашей культуре столь же мощный творческий импульс, что и европейский гуманизм — Ренессансу.

Конечно, ни древняя, ни средневековая Русь, ни Россия XVI—XVII веков при всей самобытности своего развития не могла быть полностью изолирована от влияния культуры Запада, пережившего эпоху Ренессанса, и вполне естественно, что идеи гуманизма, который, по точному замечанию одного из исследователей проблемы Р. Хлодковского, «приобрел характер общеевропейской идеологии», теми или иными путями и в самых разных, порою неожиданных формах проникали и на Русь, во-

влекая ее в круг общеевропейских проблем. Большинство исследователей так или иначе разделяют такую точку зрения, видя, например, элементы гуманистического влияния и в разного рода религиозном инакомыслии, в еретическом, по сути дела, реформационном движении XIV—XVI веков, которое, охватив городские слои молодого, формирующегося государства, приобщило культуру Руси к идеям общеевропейского гуманизма и рационализма.

Идеи Каббалы, герметизма, астрологии, возрожденных Ренессансом, противостоящих христианской идеологии и ставших заметным элементом инакомыслия, известны в России на протяжении всего периода вплоть до XVII века.

И уже в XVII веке в России происходят преобразования, явно свидетельствующие о складывании культуры гуманистического типа, еще достаточно прочно связанной с традициями предшествующего периода, но вместе с тем столь же явно напоминающей аналогичные явления европейского Ренессанса: в литературе появляется новый, «авантюрный» герой, герой-индивидуалист (повести: о Савве Грудцыне, о Фроле Скобееве, о Карпе Сутулове), ряд произведений раскрепощенно-ренессансного, карнавально-смехового типа.

И, наконец, XVII век выдвинул писателя мирового масштаба — Аввакума, вполне сопоставимого с такими первозначными для эпохи европейского Ренессанса фигурами, как Данте или Сервантес. Сегодня почти невозможно даже представить в полном объеме ту беспрецедентную мощь взрыва, произведенного энергией освобожденного индивида, которую принесла с собой эпоха Петровских преобразований. Гуманистически-ренессансное сознание в России XVIII века в ее культурно-официальных слоях получило не меньший, если не больший масштаб, нежели в Европе в эпоху Ренессанса. По определению Ленина, Россия уже с XVII века вступила в процесс формирования нации и развития таких национальных связей, которые были «не чем иным, как созданием связей буржуазных»[7]. Преобразования же Петра, как общепризнано, активно включили официальную Россию в общеевропейскую жизнь.

В то же время наблюдается характерный и для европейского Ренессанса невиданный дотоле интерес к античной литературе, философии и истории. В конце XVIII — начале XIX века античность становится плотью и кровью русского искусства. Трудно назвать писателя

того времени, который бы избежал этого влияния, потому что то была не мода, не поветрие, но естественный этап в поисках своего национального стиля.

Поэтому-то и представляется, что правы те исследователи, которые определяют эпоху с XVII по начало XIX века в России как эпоху ренессансную или, по крайней мере, как эпоху, породившую культуру ренессансного типа. И все-таки, думается, в этом вопросе остается пусть и единственное, но весьма существенное «но»: ренессансная эпоха в России не смогла выполнить одну чрезвычайно принципиальную задачу. Ренессансный гуманизм, определивший на Западе на столетия вперед общеевропейский *тип сознания,* со своими особенностями для каждой из стран, в России сумел охватить своим влиянием только «верхи» социальной иерархии и официальную культуру и литературу, но оказался не способен вовлечь в орбиту своего воздействия «низы» — народ, его самосознание, его культуру.

Это-то и дало возможность Пушкину заявить: «Великая эпоха возрождения не имела на нее (Россию.— *Ю. С.*) никакого влияния».

IV

Пушкин, определивший в главном лицо новой русской культуры, вообще «не придавал решающего значения эпохе Возрождения в мировом литературном процессе...» (Р. Хлодковский), хотя Пушкина и нельзя упрекнуть в недооценке титанов европейского Ренессанса: слишком хорошо известно его отношение к Данте, Петрарке, Шекспиру. Но важно понять, *почему* он так полагал и *что* предлагал взамен. «России определено было высокое предназначение»,— утверждал Пушкин. То есть более высокое, нежели Европе, давшей миру Ренессанс? Во всяком случае, самого себя поэт осознавал не венцом, не завершением, пусть и вершинным, предшествующей ему эпохи — созданную литературу он считал «ничтожною» не вообще, но по отношению к ее будущему, пророком и началом которого он себя осознавал и в действительности им явился.

Именно основываясь на опыте Пушкина, его друг, мыслитель Чаадаев, недавно еще отрицавший мировую значимость самобытной русской культуры, счел возможным написать следующее (в 1847 году): «Нет такого современного или несовременного вопроса, которого бы мы не решили, и все это явится на свет дневной».

Но — до поры до времени — отрицал самобытность русской культуры предшествующего периода далеко не один только Чаадаев. Сам Пушкин — напомню — полагал литературу XVII—XVIII веков «ничтожною». Один из виднейших поэтов и критиков конца XVIII — самого начала XIX века, Андрей Иванович Тургенев печаловался: «По крайней мере теперь нет никакой надежды, чтобы когда-нибудь процветала у нас истинно русская литература. Для сего нужно, чтобы мы и в обычаях, и в образах жизни, и в характере обратились к русской оригинальности, от которой мы удаляемся ежедневно». Но чрезвычайно существенно и следующее его замечание: «Теперь только в одних сказках и песнях находим мы остатки русской литературы... чувствуем еще характер нашего народа».

Белинский вступил на поприще идеолога новой русской литературы с утверждением: «В России еще нет литературы». Но почему? Да потому, отвечает он, что «у нас еще нет литературы как выражения духа и жизни народной, но она уже начинается». И вскоре он мог заявить: «В лице писателей натуральной школы русская литература пошла по пути истинному и настоящему, обратилась к самобытным источникам вдохновения и идеалов и через это сделалась и современной и русской». И, наконец, снова «загадочное»: «...наша литература представляет *совершенно особое* явление»; «ее история... не похожа на историю никакой другой литературы. И потому она представляет собою зрелище единственное, исключительное, которое тотчас делается странным, непонятным, почти бессмысленным, как скоро на нее будут смотреть как на всякую другую европейскую литературу».

Не в прошлом (эпоха Ренессанса), а в будущем видели русские мыслители культурное предназначение России, не в родственности русской литературы европейскому Ренессансу, но в выработке своих оснований; не в воспроизведении форм классического гуманизма, хотя бы и на более высоком уровне, но — в преодолении их виделся им путь русской литературы. Отсюда и уничижительные оценки и даже прямое отрицание русской, а по сути западно-ренессансной, культуры предшествующего периода, которая осознавалась теперь как нечто чуждое, наносное, «ничтожное» и в конечном счете — как отсутствие истинно национальной культуры; ибо творческое чутье русских писателей-мыслителей (поэтов, прозаиков, критиков) уже улавливало иное начало, которое, по сло-

ву Гоголя, «пророчило для нашей поэзии какое-то *другим народам неведомое* своеобразное и самобытное развитие... Другие дела наступают для поэзии... Как во времена младенчества народов служила она тому, чтобы вызывать на битву народы... так придется ей теперь вызывать на другую, высшую битву человека — на битву уже не за временную нашу свободу, права и привилегии, но за нашу душу... Много предстоит теперь для поэзии — возвращать в общество то, что есть истинно прекрасного и что изгнано из него нынешнею бессмысленной жизнию». Что же считает Гоголь необходимым вернуть в литературу, чтобы она стала способной выиграть «высшую битву... за нашу душу»? «Нет,— продолжает он,— не напомнят они (поэты, писатели.— *Ю. С.*) уже никого из наших прежних поэтов. Самая речь их будет другая: она будет ближе и родственнее нашей русской душе: еще в ней слышнее выступят наши народные начала».

Итак, основания, которые должны были определить природу русской литературы как «совершенно особого явления» общемировой исторической значимости,— «наши народные начала»?

V

Именно так: возможность «подняться над Ренессансом... Пушкин видел... прежде всего в органическом развитии *собственно народных начал* русской поэзии, русской культуры и русской истории» (Р. Хлодковский). Очень точное и важное, хотя нельзя сказать, чтобы неожиданное, скорее уж — стертое и потому часто забываемое напоминание, в которое, однако, стоит вдуматься не бегло: не отказ от европейского (как, впрочем, и любого другого) опыта развития культуры и обращение к опыту собственного народа,— не это главное у Пушкина. Но — развитие собственно народных начал. Очевидно, Пушкин полагал, что предшествующие эпохи культурного развития человечества основывались на иных, не собственно народных началах, а лишь использовали их в тех или иных формах. Вспомним и заветнейшие мысли Достоевского из его пророческой речи о Пушкине: «Пушкин явился великим народным писателем, как до него *никогда и никто*... И никогда еще ни один русский писатель... не соединялся так задушевно и родственно с народом своим, как Пушкин... В Пушкине... есть именно что-то сроднившееся с народом взаправду...» И — «все эти сокровища искусства

и художественного прозрения оставлены нашим великим поэтом как бы в виде указания для будущих, грядущих за ним...» Пушкинское, *небывалое* до него основание отечественной культуры — *народность.* На этом основании и вырастала новая русская литература — как бы воплощенное преодоление буржуазного гуманизма народностью. Преодоление не только теоретическое, но и художественно воплощенное.

Обратимся еще раз к Пушкинской речи Достоевского. Уже в первых поэмах Пушкина,— сказал он,— «выразились чрезвычайная самостоятельность его гения» и все «глубины самосознания... совершенно русская мысль». И Достоевский, как мы помним, выявляет природу этой совершенно русской, пушкинской мысли в споре двух начал, двух самосознаний; одно из них олицетворяет Алеко (и затем Онегин, ибо «это все тот же русский человек, только в разное время явившийся»), второе — Татьяна. Что же это за начала? Первое — это самосознание человека, который «зародился... после великой петровской реформы, в нашем интеллигентном обществе, *оторванном от народа»*. По существу это сознание в основе своей буржуазно-гуманистическое — в его итоге, в его кризисе, когда изначальное, гуманистическое сознание, давшее миру «титанов Возрождения», давно уже переродилось в кредо эгоцентризма. (Вспомним: «Оставь нас, гордый человек... Ты *для себя* лишь хочешь воли...») Второе начало — Татьяна, в которой «воплощено соприкосновение с родиной, с родным народом, с его святынею («Татьяна, русская душою»). И это — главное, потому что тут целое основание, тут нечто незыблемое и неразрушимое». И это основание Пушкин нашел «в народе русском», в народности. Противоборство двух этих начал, двух самосознаний пронизывает все творчество Пушкина: вспомним хотя бы конфликт Петра и стихии (народной, как это ныне доказано исследователями) в «Медном всаднике». Нет, природа пушкинского реализма, в том числе и пушкинской гармонии и полноты,— отнюдь не ренессансна. Ренессансность, как и романтизм и критический реализм,— составные того целого, которое мы называем пушкинским началом. Я бы сказал так: Пушкин вмещает в себя и Ренессанс, но сам в него — не вмещается.

Преодоление буржуазного эгоцентрического гуманизма *народностью как типом русского самосознания* — вот что являет нам лицо *целого* русской литературы XIX века, вот что типологически характеризует природу твор-

чества каждого из ее великих созидателей, как бы ни разнились их индивидуальные идеологические, эстетические и даже политические взгляды.

В «Герое нашего времени» и в «Демоне»,— писал А. А. Ухтомский,— «Лермонтов поставил... критический вопрос о значении всей индивидуалистической культуры прославленной Европы, в которой люди сатанеют от одиночества в себе, от безвыходной замкнутости... от неумения выйти из самодовольных и самоуспокоенных теорий о мире и людях к самому миру и самим людям» (разрядка А. Ухтомского.— *Ю. С.*).

То, что было понято нашим великим ученым — естественником, к сожалению, и до сих пор еще не оценено должным образом литературной наукой и критикой. Конфликт буржуазного сознания «наполеона»-Чичикова и стихии русской народности — «птицы-тройки» у Гоголя; «наполеона»-Раскольникова и народной правды у Достоевского; Европы и России в «Войне и мире» Льва Толстого; стихии Запада и России в «Былом и думах» Герцена; и т. д. и т. п. Этот центральный конфликт так или иначе характеризует творчество и Лермонтова, и Тютчева, и Некрасова, и Чернышевского, и Салтыкова-Щедрина, и Чехова... И в творчестве Горького (вспомним хотя бы два начала, заключенные в его Данко и Ларре) перед нами все те же варианты противоборства двух основных и в то время типов сознания.

Вся русская литература — воплощенное отрицание буржуазного сознания и утверждение народности. «Возьмите нашу литературу со стороны богатства и разнообразия типа писателя,— размышлял Горький,— где и когда работали в одно и то же время такие несоединимые, столь чуждые один другому таланты, как Помяловский и Лесков, Слепцов и Достоевский, Гл. Успенский и Короленко, Щедрин и Тютчев? Продолжайте эти параллели, и вас поразит разность лиц, приемов творчества, линии мысли, богатство языка. В России каждый писатель был воистину и резко индивидуален, но всех объединяло одно упорное стремление — понять, почувствовать, догадаться о будущем страны, о судьбе ее народа, об ее роли на земле» (Горький М. Разрушение личности). Помнить-то мы помним об этом, знать — знаем и цитировать — цитируем, но, как мне представляется, далеко еще не осознаем всемирно-исторического значения того

«коперниковского переворота» в области человеческого сознания, мироотношения, который совершился в русской литературе XIX века.

VI

В разное время разными теоретиками и практиками по-разному понималось это слово — народность. Народность виделась и в обращении литературы и культуры к народным традициям, к воспроизведению форм и средств народного творчества, к использованию песен, сказок, легенд и т. д. Такое понимание рождало произведения, которые можно отнести либо к категории этнографической, либо — идеализированной, романтической народности. Толковалась народность и в смысле необходимости писать применительно к уровню народного разумения, специально «для народа», а по сути — «под народ», так, чтобы ему-де было понятно (просветительская народность). Непременно выводить в своих произведениях героев — «представителей народа», с их особым складом ума, характера, речи и т. д.; писать о народе, его нуждах, потребностях, тяжелом положении (социологическая народность). Показывать, что «представители народа» — «тоже люди», «наши братья»; пробуждать и в самом народе «чувства добрые» и т. д. (гуманистическая народность.) Выявлять духовно-нравственные основы народного мироотношения и утверждать их как общенациональную или даже общечеловеческую ценность (культурно-нравственная народность) и т. д.

Очевидно, такого рода формы народности в отдельности или в тех или иных сочетаниях характерны как для русской литературы, так и для любой другой. Но и столь же очевидно, что ни каждая сама по себе из этих форм, ни даже их совокупность не способны определить особость того мироотношения, которое воплощено в русской литературе.

И вот здесь уместно, кажется, вспомнить слова Гоголя, кстати послужившие и Белинскому отправной точкой развития его идеи народности: Пушкин «при самом начале своем уже был национален, потому что истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, *глазами* всего *народа*...»

В том-то и заключается национальное своеобразие русской литературы, что *все* ее великие представители и творцы видели свою высшую заслугу и миссию не в том, чтобы выразить свое личное *Я*, и не в том, чтобы представить свое слово за народный взгляд, но в том, чтобы действительно воплотить в своем слове общенародные чаяния, идеалы, устремления. Не случайно же и сам Пушкин называл себя «эхом русского народа». Не гуманистическое. *Я* индивида определяет здесь всю иерархию ценностей, но общенародные представления, нашедшие свое высшее выражение через творческое *Я* личности, способной видеть мир и все в мире «глазами всего народа», а следовательно, и быть его же «устами». Достоевский видел в Пушкине «пророка и провозвестника» именно потому, что «он, аристократ, сумел возвыситься над своей средой *и с точки зрения народного духа* ее великим судом судил». Думается, будет уместно вспомнить и ленинскую оценку другого «аристократа» — графа Льва Толстого: «Толстой велик, как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России». И — «его устами говорила вся... многомиллионная масса русского народа...»[8].

В той или иной мере «многомиллионная масса русского народа» говорила устами всех великих русских писателей, устами самой русской литературы. А между тем, по справедливому замечанию Добролюбова, «возвыситься над мелкими интересами кружков, стать выше угождения своекорыстным требованиям меньшинства, к сожалению, не умела еще до сих пор ни одна европейская литература». Отчего же не могла? Оттого, отвечает он, что «между десятками различных партий почти никогда нет партии народа в литературе. Так, например, множество есть историй, написанных с большим талантом и знанием дела, и с католической точки зрения, и с рационалистической, и с монархической, и с либеральной,— всех не перечтешь. Но много ли явилось в Европе историков народа, которые бы смотрели на события с точки зрения народных выгод, рассматривали, что выиграл или проиграл народ в известную эпоху, где было добро и худо для массы, для людей вообще, а не для нескольких титулованных личностей, завоевателей, полководцев и т. п.?» Сам Добролюбов и был одним из вождей «партии народа», а русская литература в целом выполнила миссию такой партии.

Дело, однако, не в том, чтобы признать за нашей отечественной литературой то отличительное качество, которое мы называем народностью, но и в том, чтобы понять, *почему* именно народность определила собой ее природу и характер. Вне такого понимания мы не сможем осмыслить вполне и самую народность как явление общественно-исторической значимости.

«Коренная Россия не в нас с вами заключается, господа умники,— заявил Добролюбов, выражая не собственное только мнение, но по существу — самосознание самой русской литературы.— Мы можем держаться только потому, что под нами есть твердая почва — настоящий русский народ; а сами по себе мы составляем совершенно неприметную частичку великого русского народа».

Освободительная роль (борьба с крепостничеством) русской литературы общепризнана. Не менее велика была ее миссия духовного возрождения народа. Она «взаправду» сроднилась с народом, восприняла его духовные и художественные ценности. Она признала в народе *главную творческую созидающую силу истории человечества.*

Статья Горького «Разрушение личности», посвященная осмыслению причин кризиса европейского индивидуалистического гуманизма, не случайно открывается словами, которые вполне могут быть определением существа явления, ставшего исходным моментом самосознания русской литературы: «Народ — не только сила, созидающая все материальные ценности, он — единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них — историю всемирной культуры...

Индивидуальный гений не дал ни одного обобщения, в корне которого не лежало бы народное творчество».

Думается, что у нас есть достаточно прочные основания для вывода: русская литература XIX века утвердила *новый тип сознания,* который во многом и определил ее природу, ее качественное отличие от важнейших культурно-исторических эпох, ей предшествующих, таких, как античность, средневековье, Ренессанс. В той же мере, как, например, природу европейского Ренессанса определяет гуманистическое сознание, природу русского *Возрождения,* начавшегося в XIX веке,— определяет народность.

Однако это заключение, убежден, нуждается по меньшей мере в двух существенных уточнениях. Первое: все

вышесказанное ни в коем случае нельзя понимать в том смысле, будто ренессансное искусство совершенно исключает из своей целостности категорию народа, так же, как нельзя видеть в народности явление, начисто отрицающее гуманизм. Но — первый тип сознания ставит в центр мироздания человека-индивида: он Солнце этого мира, он его венец и цель. Все остальное — средство для него, все остальные — его планеты: народ, государство, природа, мир... Центр мироздания, созданного русской литературой, не индивид, но — народ. И второе: конечно, определяющее качество русской литературы отнюдь не возникло из ничего в XIX веке; в той или иной степени оно присуще ей на всем протяжении ее исторического бытия, наиболее ярко проявившись в древнерусской литературе периода X—XIV веков (достаточно вспомнить хотя бы одно только «Слово о полку Игореве», открытие которого в самом конце XVIII века произвело решительный переворот в отношении к нашему культурному наследию древности).

Естественное и до тех пор во многом стихийное начало русской литературы — народность становится в XIX веке явлением вполне осознанным, определяющим самосознание русской литературы, а через нее осмысливается и как существенная сила формирования национального самосознания в целом. Именно такое самосознание и лежит в основе Возрождения русской литературы, то есть как бы нового ее рождения, ее расцвета, ее общественной, общенародной, а в наше время и всемирноисторической значимости: как некогда итальянский гуманизм в эпоху Ренессанса перерос национальные рамки и сделался явлением общеевропейским, а затем в какой-то мере и общемировым, так и русская литература, обретя всемирную значимость, утверждает ныне в международном диалоге идей (который, к сожалению, как мы знаем, все более обретает характер ожесточенной борьбы) все свое национальное самосознание, действенно противостоящее современным формам буржуазного сознания, в том числе и антигуманизма. Антигуманизма, который, напомню, нередко рядится в одежды классического гуманизма, пользуется его традиционными понятиями, а потому порою и принимается за едва ли не единственно возможную, истинно современную форму человечности или даже всечеловечности.

Кстати, именно в непримиримом отношении русской литературы к любым проявлениям эгоизма, в последова-

тельном самоотрицании ценности личности, противопоставляющей свои интересы интересам нации, народа, самоутверждающейся за их счет,— одна из важнейших причин того, что в отношении русской литературы нередко употребляется понятие «жестокость». Нужно ли еще раз говорить о том, что подобные оценки — если они искренни — как правило, отражают точку зрения буржуазно-гуманистического, а то и прямо антигуманистического сознания.

Вполне понятно, что еще более жестоким с этой точки зрения должен был выглядеть выработанный в условиях бескомпромиссной классовой борьбы пролетарский гуманизм, ставящий во главу всей системы ценностей интересы революционного класса и уже одним этим отрицающий гуманизм классический, буржуазный по сути. В условиях же отсутствия антагонистических классовых противоречий в нашем обществе все более утверждается гуманизм общенародный. Основы именно такого типа гуманизма и складывались еще в недрах русской классической литературы, утверждались как идеал, как «пророчество» о будущем, на которое и работала русская литература, никогда не ограничиваясь даже и самой насущнейшей злобой дня, но всегда одновременно имея в виду и «отдаленнейшие искания человечества» (Салтыков-Щедрин), созидая «будущее в настоящем» (Чернышевский).

Естественно, что, утверждая новый тип гуманизма, входящего существенной составной в общую систему ценностей нации, русская литература активно формировала и новый тип личности.

Более того: в строгом смысле слова европейский Ренессанс родил не личность, но — индивидуальность. Различие принципиальное. Самосознание ренессансного человека — «рационалистическая эгоцентрика... куда бы человек ни смотрел, с кем бы ни встречался, везде он обречен видеть себя самого... самый ничтожный по натуральным задаткам европейский человечек несет в себе зародыш «мания грандиоза», поскольку он захвачен «эпидемией самоутверждения» с роковой неспособностью видеть равноценное с собою бытие в мире...» (А. А. Ухтомский). Личность же начинается не с самоутверждения, не с оценки мира и всего в мире с точки зрения своего *Я,* но со способности «поставить центр тяготения вне себя, *на другом...* предпочесть новооткрывающиеся законы мира и самобытные черты и интересы другого «лица»

всяким своим интересам и теориям касательно их... В этом переломе внутри себя человек впервые открывает «лица» помимо себя и вносит в свою деятельность и понимание совершенно новую категорию лица, которое никогда не может быть средством для меня, но всегда должно быть моей целью. С этого момента и сам человек... впервые приобретает то, что можно в нем назвать лицом» (разрядка А. А. Ухтомского.— *Ю. С.*).

Личность начинается не с самоутверждения, но — самоотдачи. При этом происходит как бы самоотречение, пожертвование своего *Я* ради другого. Но — в том-то и «диалектика»: через такого рода отречение от индивидуалистического, эгоцентрического *Я* человек из индивидуума перерождается в личность.

Русская литература, будучи действенной силой формирования нашего национального самосознания, утвердила в качестве такого «другого лица», интересам которого могут и должны быть подчинены индивидуальные интересы, народ, и тем самым утвердила и народ как лицо (как бы соборную личность), и выработала новый тип индивидуальной человеческой личности, способной и готовой на самопожертвование во имя народа.

В священном преклонении личности перед народом не было ее умаления, напротив, это было новое, небывалое возвышение ее уже не как индивида, самоутверждающегося в противопоставлении своего *Я* — «массе», но как выразителя дум и чаяний всего народа; это было подлинное открывание человека в человеке, реабилитация духовности, воскрешение человека, берущего на себя ответственность за судьбу своей страны и народа. Это было, наконец, признание центральности народа в системе общемировых ценностей, ибо человек, открытый и созданный этой литературой, понял, что не он — мера всех вещей, но — народ.

Русская литература XIX века во многом решила задачи, которые Европа еще и не ставила перед собой, но которые ей придется решать, как некогда России, стоявшей перед необходимостью решить для себя проблемы европейского Ренессанса.

XIX век нашей литературы — это подлинно новая эра в истории мировой культуры, *новый этап в истории духовного развития человечества.*

Однако было бы весьма уместно и справедливо задать и такие вопросы: во-первых,— а нельзя ли, при желании, усмотреть в наших утверждениях хотя бы скрытый на-

мек на некую исключительность, своего рода «избранность» русской литературы, намек, вскрывающий своего рода «национальную гордыню»? При желании, конечно, можно усмотреть все что угодно желающему, но по справедливости — ничего подобного не усматривается и не может усматриваться, хотя бы уже и потому, что сама русская литература — и это общепризнанно — воплощенное отрицание какой бы то ни было исключительности и избранности. Будучи глубоко национальной, она давно уже осозналась как явление всемирное. И, наконец, народность ее отнюдь не утверждает идею центральности в системе общемировых ценностей именно русского или какого бы то ни было иного народа (такой тип сознания определяется отнюдь не понятием «народность», но во многом противоположным ему понятием — «национализм»). Скорее уж идею народности можно выразить как утверждение необходимости для каждой национальной культуры видеть мир глазами своего народа. Но именно народа, а не той или иной личности или группы, выдающих свой взгляд за общенародный. Такое утверждение зиждется на убежденности в том, что между народами нет принципиальной, антагонистической несовместимости во взглядах на мир, в их чаяниях и идеалах. И в такой вере, в такой убежденности нельзя не увидеть одно из ярчайших и существеннейших проявлений ее *народности,* которая, вместе с тем есть и одновременно не что иное, как истинная всечеловечность и, если хотите,— подлинный интернационализм.

Нет, наша отечественная литература — действительно наша национальная гордость, не только не ущемляющая гордости других народов, но — напротив — вызывающая в мире всеобщее восхищение. Наконец, это именно такая гордость, о которой писал В. И. Ленин: «Интерес (не по-холопски понятой) национальной гордости великороссов совпадает с *социалистическим* интересом великорусских (и всех иных) пролетариев»[9].

VII

Закономерен, думается, был бы и другой вопрос: хорошо, допустим, можно (и должно) согласиться с тем, что русская классическая литература — наша национальная и общечеловеческая гордость, но — зачем сегодня поминать о прошлом, когда у нас достаточно современных проблем? Неужели нет темы поновее?

Как прекрасно и навсегда сказал Герцен, «последовательно оглядываясь на прошлое, мы всякий раз прибавляем к уразумению его весь опыт пройденного пути»; полнее сознавая этот опыт, «мы уясняем современное; глубже опускаясь в смысл былого — раскрываем смысл будущего».

Проблема народности сегодня — одна из наиболее острозлободневных, истинно современных проблем; принцип партийности и народности — неотъемлемое, существеннейшее качество нашей современной литературы. Процесс обновления в нашей литературе, связанный в последние полтора-два десятилетия главным образом с так называемой деревенской прозой, я бы определил словом «возрождение» (с маленькой, пока еще с маленькой буквы) и с необходимым же уточнением: *возрождение в народности*. Лев Толстой, размышляя об упадке литературы в конце XIX века, писал: «Заметили ли вы в наше время в мире русской поэзии связь между двумя явлениями, находящимися между собой в обратном отношении: упадок поэтического творчества всякого рода — музыки, живописи, поэзии, и стремление к изучению русской народной поэзии всякого рода...» И делает вывод: «Мне кажется, что это даже не упадок, а смерть с залогом возрождения в народности». Так, например, не случайно известные советские ученые Л. А. Дмитриев, Д. С. Лихачев и О. В. Творогов, размышляя о возрождении традиций древнерусской литературы в современной прозе, замечают и такие его существенные проявления, как «патриотизм, исконно и органически соединявшийся с уважением к другим народам — большим и малым. Это связь с трудовым народом, с крестьянской культурой, которая столь характерна и для современной советской литературы, особенно в его так называемой «деревенской прозе» (статья «Тысячелетие русской литературы»).

Конечно, говоря о такого рода возрождении, было бы в корне несправедливо утверждать, будто традиция народности, как одного из существеннейших проявлений самосознания нашей литературы, когда-либо окончательно прерывалась. Напротив, традиция эта жива в нашей литературе от Горького и Шолохова до наших дней, и, однако же,— будем искренни до конца,— далеко не всегда находила она достойное художественное воплощение. И нужно со всею определенностью сказать, что никакое другое из литературных явлений последних двух десятилетий (кроме, пожалуй, еще и так называемой «воен-

ной прозы») не произвело такого мощного духовного взрыва нашего общественного сознания, выдвинувшего вопрос о народности в разряд насущнейших вопросов духовного развития общества.

Вопрос этот, естественно, многозначен, в пределах данной статьи есть возможность лишь наметить некоторые из его аспектов.

Советская литература, продолжая и развивая традиции народности русской классической литературы, вместе с тем должна была решать и принципиально новые задачи: если «классическая народность» развивалась как осознание необходимости движения от «культуры» к «народу», то после Октябрьской революции перед ней встала гражданская, поистине невиданная до тех пор задача — подняться непосредственно из народа до вершин мировой и прежде всего отечественной культуры.

Как мы знаем, одно из основных проявлений народности — отношение к литературе не просто как к особому роду деятельности, но — прежде всего — как к показателю духовной, творческой, созидательной дееспособности самого народа.

Литература, безусловно,— показатель. Но она еще и — великий духовный созидатель. На первом этапе своего появления «деревенская проза» художественно убедительно поставила перед обществом ряд серьезнейших вопросов, привлекла общественное внимание к ряду насущнейших проблем не только сугубо деревенской, но и общенародной жизни и уже одним только этим выполнила гражданскую и подлинно партийную задачу общегосударственной значимости.

Однако сегодня уже, думается, литература наша начинает несколько пробуксовывать, я бы даже сказал: порою создается ощущение, что она явно подрастерялась перед решением тех новых задач, которые ставит перед ней жизнь и которые она обязана решать или, по крайней мере, пытаться решать, если она хочет быть и оставаться всегда подлинно народной литературой. Можно бы привести целый ряд примеров, подтверждающих сказанное: здесь и нередко наблюдающееся возвращение к формам бытовой, этнографической народности; ограничение широкого духовно-нравственного, общественно-исторически развивающегося понятия «народ» рамками преимущественно, а то и исключительно крестьянства; наша литература открыла в народных характерах немало существенных черт личности народа в целом, но она все еще про-

являет детскую робость перед задачей художественно полноценного воплощения личности мыслителя, политика, идеолога, *деятеля*, героя, готового и способного быть «эхом» своего народа. Стоило бы сказать и о неуверенности в себе, об отсутствии «лирической дерзости» у многих даже и талантливых писателей при решении чисто художественных задач (что всегда приводит к идейно-философской неполноценности произведений): если даже вообразить себе сегодня появление современной повести, скажем, уровня «Мертвых душ» или поэмы ранга «Медного всадника» (лучшие наши прозаики и поэты достаточно искушены технически), то вряд ли кто дерзнет сегодня на полет «птицы-тройки» в своих «Мертвых душах», вряд ли проскачет «кумир на бронзовом коне» «по гулкозвучной мостовой» в нынешнем «Медном всаднике», напрасно будем мы ждать появления «великого инквизитора» за столиком какой-нибудь скромной общепитовской столовки в современном романе из жизни провинциального городка...

Но сейчас речь даже не об этом. Сейчас хочется сказать только о главном.

Позволю себе снова обратиться к опыту русской классической литературы, которая всегда была не только «критической», но и прежде всего — созидательной, умеющей даже в хаосе текущей деятельности провидеть будущее, выявить законы нового созидания и утверждать их в сознании народа, а значит, тем самым и решительно способствовать проявлению такого созидания в реальной жизни.

Наша литература умела не только относиться к жизни «критически» (отчего ее реализм и был определен как «критический»), но и утверждать в обществе *идеал* нового человека и новых форм общественной жизни.

Вот эту-то задачу — задачу художественно-философского осмысления и утверждения в обществе идеала (не идеализации жизни, но именно утверждения идеала; а идеал, как справедливо полагал Достоевский,— «та же действительность», но рассматривая не «сблизи», а соразмерно будущему) — эту-то задачу художественного утверждения общенародного идеала и выдвигает — в чем убежден — перед нашей литературой новый этап ее движения к подлинному «Возрождению народности».

Требовать от нее решения такой задачи можно и необходимо, ибо литература наша вполне в состоянии справиться с ней, но обвинять ее сегодня за то, что она пока

еще не решила эту задачу,— неправомерно. Слишком ответственна и художественно нелегка эта задача. Процесс творческого становления идеи народности в современной литературе продолжается, ищет формы и способы перехода в новое качество. Нужен срок и условия для такого перехода.

1981

Златая цепь, или Опыт путешествия к первоистокам народной памяти

У лукоморья дуб зеленый,
Златая цепь на дубе том...

Пушкин

Помнится, когда «Книжное обозрение» объявило наконец о выходе «Древа жизни»[1], хотелось звонить, кричать, убеждать друзей, знакомых и незнакомых, как это делал некогда Горький в одном из своих писем: «Если попадется Вам в руки книга Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу»— хватайте и читайте внимательно!» За что же такая честь? «Так как народ наш — герой, что бы там ни кричали модники,— объяснял тот же Горький,— то для знакомства с его духом, с его творчеством хорошо бы знать книгу Афанасьева...— старая, но добрая книга и сделана с любовью».

Полностью трехтомный фундаментальный труд Александра Николаевича Афанасьева, известного нам прежде всего как издателя «Русских народных сказок»,— труд, вышедший в 1865—1869 годах и с тех пор ни разу не переиздававшийся,— этот труд называется «Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов».

«Забегая вперед,— справедливо пишет автор вступительной статьи к «Древу жизни»,— отметим, что подобно-

го труда до А. Н. Афанасьева не знала не только русская, но и зарубежная наука», и «этот опыт до сих пор никем не превзойден...».

«Особое значение труда Афанасьева заключено в богатстве громадного собранного материала, в установлении живых связей языка и предания в их историческом развитии. Этот бесценный материал почерпнут из истории, этнографии, мифологии, словотворчества десятков народов. В этом смысле «Поэтические воззрения» глубоко интернациональны.

Исследование Афанасьева имеет огромную познавательную ценность, и, как всякое явление культуры, оно не только воскрешает для нас далекое прошлое, но и служит дню сегодняшнему. Книга обратит читателя к истокам нашего современного языка и бытового поведения, раскроет «темные места» и метафоры литературы, фольклора и обычаев...

Книга воскрешает корни и раскрывает словообразовательные возможности нашего языка и тем самым будет препятствовать его порче, засорению. Наконец, она просто интересна, увлекательна. Это не сухой научный труд, а произведение сложного жанра, где сливаются в полноводную реку Память и Слово.

Необходимость в переиздании «Поэтических воззрений» назрела давно. Это уникальное, ценнейшее исследование практически недоступно молодым ученым, тем более — широкому кругу читателей, людей, интересующихся отечественной историей, проблемами языка».

Конечно, «Древо жизни» никоим образом не может заменить собой того поистине мирового космического древа, коим предстают собранные вместе поэтические воззрения славян в полном, трехтомном издании, но — хочется верить в это — оно послужит напоминанием о насущной необходимости полного переиздания, а вместе с тем и наглядным, убедительным доказательством его современной насущности и необходимости, куда более серьезных сегодня, нежели в эпоху Афанасьева.

«Древо жизни» — так называется один из разделов труда великого подвижника народной культуры. «Древо жизни»— так решили озаглавить и вышедшую недавно книгу избранных его трудов. И уже в этом заглавии есть глубокий и мудрый смысл. Какой?

Трудно, а то, пожалуй, и вовсе невозможно отыскать ныне хоть одного русского или хотя бы умеющего читать по-русски, которому не были известны строки, вынесенные

в эпиграф этой статьи. Эти стихи нашего национального поэта, казалось бы, столь просты, они так естественно с детства и на всю потом жизнь входят в наше сознание, что мы вряд ли даже когда задумывались: а в чем, собственно, завораживающая и, если называть вещи прямо, очаровывающая сила этого, почти физически осязаемого, зримого нами сказочного образа? Какой сокровенный смысл, не тотчас дающийся осознанию, явно чувствуется в нем? Словно сама живая вода мерцает нам из таинственных глубин волшебного колодца народной памяти.

Или я не прав, и все это выдумки? Как заметил еще Лермонтов,

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно...

Не так ли и здесь — внимать без волненья пушкинские строки (Пушкин ведь все-таки!) невозможно, но и стоит ли придавать некое особое значение каждой его строке только потому, что она пушкинская? Допустим, что даже и так — не стоит. Но здесь-то, в этом конкретном примере, случайно ли «пушкинский дуб» возвышается у самого входа в мир русской сказки? Случайно ли путь в тот мир, о котором сам Пушкин сказал: «Там русский дух, там Русью пахнет»,— начинается с дуба, а ведет нас тот путь, как мы помним, через мир сказки — в иной мир, в «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой», и оба они связаны единой «златой цепью»: ведь сказочный зачин не приставка, но необходимый пролог к поэме «Руслан и Людмила». Так что — не очевидно ли? — вряд ли можно отнести слово Пушкина о дубе с златой цепью на нем в разряд тех речей, чье «значение ничтожно», а вот признать, что значенье это остается для нас во многом и до сих пор темно,— было бы, пожалуй, справедливо. Почему так? Да потому, прежде всего, что — как заметил о нас не без грусти и упрека тот же Пушкин — «мы ленивы и нелюбопытны». Впрочем, далеко не всегда и не во всем.

Мы, например, достаточно свободно ориентируемся в древнегреческой мифологии (главным образом благодаря интересной и популярной книге Н. Куна), и наверняка большинство из нас не спутает Аполлона с Аресом, Афродиту с Афиной, легко ответит: кто есть кто, кто кому кем приходится, кто чем славен и т. д.

Но попробуйте спросить у иного образованного, начитанного русского, вполне серьезно считающего себя куль-

турным человеком, почему, скажем, в «Слове о полку Игореве» русичи именуются Даждьбожьими внуками, а песнопевец Баян — Велесов внук? Кто они такие, Даждьбог, Велес, Ярила, Стрибог, Мокошь, Хорс, Перун, Сварог, Лада, Прия, Жива, Коло, Род? Какие древнейшие мифические и полулегендарные персонажи проглядывают через образы и деяния наших былинных героев — Святогора, Микулы Селяниновича, Потока, Дуная, Волхва Всеславича, Ильи Муромца, Добрыни Никитича? В какие эпохи уводят нас сказочные образы Ивана-царевича, Царевны Лягушки, Василисы Премудрой, Царевны Несмеяны? Какие конкретно исторические реалии претворены народной фантазией в образы Никиты Кожемяки, пропахавшего на Змее Горыныче Змиевые валы (кстати, сохранившиеся частично и до наших дней); какие древнейшие общеиндоевропейские культурные представления сохранила народная память в таких образах, как Жар-птица, Три царства, Хрустальная гора, Сивко-Бурко, Петушок — золотой гребешок, Медведко, Покати-горошек, которого ученые не без основания на то называют славянским Гераклом? Что это за такие времена, о которых говорят: «Было-де при Царе Горохе»? Что знаем мы о полулегендарных праотцах и вождях славянских? Кто такие Рус, Чех и Лях, Родим, Вятко? Под какими именами известны древние славяне? Почему многие из исторически засвидетельствованных гуннских и древнегерманских вождей носят славянские имена? Каковы древнейшие мифы, сказания, легенды, космические, этические, эстетические воззрения древних славян? К какой эпохе относят современные исследователи ранние из дошедших до нас славянских сказаний?

Многие ли из нас смогут ответить хоть что-нибудь вразумительное на такого рода вопросы? Даже про молот древнегерманского Тора знаем, пожалуй, побольше, нежели про меч-кладенец, завещанный Святогором Илье Муромцу, о космических представлениях дагонов любой любознательный школьник разумеет все, о «поэтических воззрениях славян на природу» — почти ничего...

Впрочем, что ж, не секрет: большая часть сведений по кругу проблем, не связанных так или иначе с нашей профессией, работой, для многих из нас ограничивается главным образом познаниями, вынесенными из школы. А что может ответить школа на поставленные выше вопросы? О «школьных» древних славянах помнится мне, например, до сих пор лишь то, что это были многочислен-

ные и храбрые племена, прятавшиеся при приближении противника в свои болота и дышавшие там, затаившись, через камышинки, в мирное же время они занимались бортничеством и чем-то еще... В области культурных представлений наши предки все или почти все «заимствовали» от более развитых народов: скифов, кельтов, германцев, позднее тюрок и других, хотя все они были кочевниками, в отличие от оседлых земледельцев-славян, а земледельцы, как нас учили те же учебники, всегда и везде находились на более высокой стадии развития, нежели кочевые народы. Но этот закон на славян, очевидно, не распространялся. Не помню, чтобы нам, школьникам, было стыдно тогда за наших предков. Ни стыда, ни горечи, ни обиды за них мы тогда не испытывали, они нас не волновали вовсе, они просто не существовали для нас. Мы бредили древними скифами и греками: там кипела жизнь, там творилась история и культура, в то время как славяне храбро отсиживались в болотах.

Правда, позже они вдруг вышли из болот, построили Киев и Новгород и еще десятки городов, восхищавших даже повидавших немало европейцев, основали могучее государство, создали былины и «Слово о полку Игореве», выдвинули великих полководцев: Святослава, Александра Невского, Дмитрия Донского... Но — все это было много позже, в средние века, и взялось как бы из ничего, непонятно как и почему. Ведь до того — никакой истории, не говоря уж о культуре, у нас не было. А главное — и это было для нас чем-то само собой разумеющимся, как аксиома, как дважды два,— и быть не могло.

Школьные учебники и до сих пор с завидным упорством хранят молчание о нашей древнейшей истории. И не только школьные. Вот, к примеру, перед нами «История СССР с древнейших времен» — новейший учебник для студентов исторических факультетов педагогических институтов, то есть именно для будущих учителей, тех, кому будет доверена величайшая ответственность воспитания граждан, патриотов, не говорю уже — просто культурных, образованных людей. И что же? В двухтомном, более чем в 1000 страниц учебнике древнейшей-то, трехтысячелетней истории славянства уделено в общей сложности около четырнадцати страниц текста, и притом самого общего свойства: «Археологические материалы свидетельствуют о высоком развитии у древних славян земледелия с использованием железных сошников, серпов и топоров... памятники материальной культуры и письмен-

ные источники (какие? где они находятся?) говорят о постепенном переходе славян от коллективных форм хозяйства к индивидуально-семейным...» И т. д.

Но ведь подобные сведения равноприложимы к истории любого народа. Истории культуры посвящено полстраницы. Да и культура ли? Здесь в основном перечислены некоторые языческие божества древних славян. И только. Один абзац в несколько строчек посвящен Трипольской культуре IV—III тысячелетий до н. э. Не сказано ни слова о том, что именно эта культура явилась истоком культур многих индоевропейских народов, что именно здесь, в Приднепровье, рождались основы тех представлений о мире, которые мы знаем по древнеиндийским ведам, мифам древних греков, поэтическим воззрениям славян на природу... Нет даже намека на историю славян киммерийской, скифской, сарматской эпох, хотя именно к тем временам относятся подлинно героические страницы истории наших предков, отраженные, естественно, и в начальном героическом эпосе славян VII—V веков до н. э.

И ведь написаны эти древнейшие главы учебника профессором В. Мавродиным, человеком, отнюдь не равнодушным именно к древнейшим-то судьбам народа, ученым-историком, перу которого принадлежат значительные и, я бы сказал, увлекательные исследования в области славянских древностей, в частности и такое, как «Происхождение русского народа» (1978).

Понятно положение вещей, сложившихся в эпоху Петра I, когда, по существу, вся отечественная историческая наука была отдана на откуп «немецким», то есть иностранным, профессорам, которые «доказали», будто история России начинается с германцев-норманнов, до пришествия которых сами по себе славяне на историческую жизнь были не способны. Несмотря на отчаянную борьбу Ломоносова, Татищева и других российских патриотов отечественной истории с ее официальными «немецкими» истолкователями, сознание русского образованного общества настолько отвратилось от родной истории, историческое сознание настолько было искажено профессорской наукой, что многие из образованнейших и умнейших русских искренне полагали даже и в XIX веке, будто у России нет своего прошлого, нет своей истории, а нет потому, что Россия не способна к самостоятельному развитию, а потому и должна пойти на поклон к Европе, которой всем обязана: и культурой, и историей, и самой возможностью

нашего будущего... Древняя история Отечества превратилась в нечто неведомое, незнаемое, так что, когда явилась «История государства Российского» Карамзина, Пушкин писал о ней как о «новом открытии» для соотечественников, которые вдруг с удивлением узнали, что и у нас, оказывается, есть, как и у всех народов, своя история: «Древняя Россия, казалось, найдена Карамзиным, как Америка Колумбом».

Тем не менее открытие — еще не значит исследование и тем более освоение. Похоже на то, что и до сего дня мы не слишком к тому охотливы, так что и ныне наша древнейшая история остается для нас во многом «землей незнаемой». Понятно, почему так было в прошлом, но чем питается безответственность к познанию истоков, начальных шагов народа по трудной дороге истории сегодня?

Культура, и, может быть, в первую очередь культура истории человеческого сознания — ибо вне этой культуры нет личности, тем более личности гражданина, патриота,— это и есть своего рода «златая цепь на дубе том»: духовно-нравственная крепа, неразрывная связь прошедших, нынешних и будущих поколений; цепь, ведущая от самых корней могучего древа до его кроны, украшенной зрелыми плодами; древо познания исторической жизни народа, древо самой этой жизни.

Плоды без древа, без корней существуют лишь на блюде потребителя, но для радетеля сада отечественной культуры все начинается не с блюда — с семени, с первого ростка — истока будущего могучего древа в его развитии, в его зрелом плодоношении. Кто мы — потребители плодов культуры, истории или созидатели их?

Вот почему уже первые наши писатели-историки понимали государственную, общенародную значимость вопроса: «Откуда есть пошла Русская Земля» (Никон. «Повесть временных лет», начало XII века).

Да, но какое отношение имеет к нашему разговору труд А. Н. Афанасьева?

Начальная история наших далеких предков действительно донесла до наших дней не столь уж много вещественных и документально-исторических свидетельств. Материально культура славян, как известно, воплощалась главным образом в деревне: здания — дворцы, храмы, жилища; изображения языческих божеств, предметы культового, культурного и бытового обихода; сама древнейшая (берестяная) письменность — все это веками и тысячеле-

тиями творилось и созидалось в дереве. Не случайно древо для славянина было в полном и прямом смысле воплощением самой идеи жизни, в том числе и духовной, культурной. Но, в отличие от сохраняющихся столетиями свидетельств аналогичной жизнедеятельности древних индийцев, иранцев, вавилонян, греков, римлян, египтян, майя, кельтов, культура которых воплощалась преимущественно в камне, мраморе, песчанике, граните и т. д., «деревянная культура» славян не обладала подобной же степенью сохранности. Не только время, но и пожарища, нашествия врагов постоянно уничтожали эту культуру. Хотя и при всем этом многое из древнейшего наследия дошло до нас в виде традиции.

«Все от древа — вот религия мысли нашего народа,— утверждал народный поэт и глубокий знаток народной культуры С. Есенин в статье «Ключи Марии».— Все наши коньки на крышах, петухи на ставнях, голуби на князьке крыльца, цветы на постельном и тельном белье вместе с полотенцами носят не простой характер узорчья, это великая значная эпопея исходу мира и назначенью человека. Конь как в греческой, египетской, римской, так и в русской мифологии есть знак устремления, но только один русский мужик догадался посадить его к себе на крышу, уподобляя свою хату под ним колеснице... «Я еду к тебе, в твои лона и пастбища»,— говорит наш мужик, запрокидывая голову конька в небо». Традиция эта — древнейшая; ее начала в языческих представлениях, в «поэтических воззрениях славян на природу», где конь — атрибут бога Солнца — Сварога. Конек на крыше — знак родственной причастности славянина и его жилища вечной жизни Вселенной.

«Такое отношение к вечности как к родительскому очагу проглядывает и в символе нашего петуха на ставнях,— продолжает Есенин.— Известно, что петух встает вместе с солнцем, он вечный вестник его восхода, и крестьянин не напрасно посадил его на ставню, здесь скрыт глубокий смысл его отношения и восприятия солнца. Он говорит всем проходящим мимо избы его через этот символ, что здесь живет человек, исполняющий долг жизни по солнцу. Как солнце рано встает и лучами-щупальцами влагает в поры земли тепло, так и я, пахарь, встал вместе с ним опускать в эти отепленные поры зерна труда моего. В этом благословение моей жизни, от этих зерен сыт я, и этот на ставне петух, который стоит стражем у окна моего и каждое утро, плеском крыл и пением встречая

выкатившееся из-за горы лицо солнца, будит своего хозяина». И это, естественно, лишь одно из современных свидетельств самой природы мироотношения, а следовательно, и природы культуры, в том числе и культуры сознания, и культуры быта наших славянских предков.

Однако о жизни, деяниях, характере, культуре, быте, космических и нравственных воззрениях славян древнейших эпох оставлены свидетельства, явленные нам не только в традициях народного искусства. Многое можно (если только захотеть и смотреть на эти свидетельства не предвзято, без скептически-иронического: «Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда») почерпнуть у древних и средневековых восточных авторов, у древнегреческих и римских историков, в греческих и ведических поэмах и преданиях, в готских, кельтских, грузинских и армянских хрониках и сказаниях. И конечно, прежде всего в русских летописях, топонимических, обрядовых и прочих древностях. Наконец, в открытиях историков-археологов.

Но — главное, куда более надежные, нежели свидетельства археологии, древних хроник и древних историков, сохранила для нас и наших потомков — и притом свидетельства бесценные — «археология словесности»: наше мифо-эпическое предание, героический эпос, древнейшие сказания, легенды, сказки, пословицы, поговорки, загадки и т. д., которые нередко, правда, в трансформированной, фрагментарной форме свидетельствуют нам о «делах давно минувших дней, преданья старины глубокой», о героической истории предков, но — что еще ценнее — об их представлениях о добре и зле, правде и кривде, прекрасном и безобразном, о долге и чести, то есть об истоках, первородниках духовных, нравственных, эстетических, общественных ценностях нашего народа, а значит, и об основных крепах нашей современной культуры и нравственности.

Вот такого рода плодотворнейшим в отечественной и мировой практике опытом археологии древнейшей нашей словесности, то есть исторического опыта самого народа, запечатленного в слове, и является труд Александра Николаевича Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу». Этот труд еще и наглядное свидетельство той истины, что «народ наш,— как точно определил Есенин,— живет больше устами, чем рукою и глазом». И нужно сказать, что Есенин не только этим прозрением, но и

формированием своего самосознания в целом — многим и очень многим обязан именно «Поэтическим воззрениям славян на природу». Сохранилось свидетельство очевидцев, что Есенин давно познакомился с этим трудом Афанасьева и мечтал иметь его у себя, но найти его было делом непростым. Но в голодные годы, когда деньги не стоили ничего, а хлеб — был все, Есенину посчастливилось выменять заветные книги за пять пудов муки... В архивах поэта хранятся бумаги, «из которых видно, что Есенин делал всякого рода выборки из афанасьевского текста и тут же переделывал их в стихи»[2].

Возможно, конечно, что некоторые стихи Есенина создавались и таким образом. Дело, однако, не в прямых заимствованиях, но в родственной созвучности истинно народного поэта древнейшим поэтическим воззрениям славян. Именно в такой родственности прежде всего и нужно видеть то серьезное, глубокое впечатление, которое оставил труд Афанасьева в душе и сознании многих русских писателей, отразившись, естественно, и в их творчестве: Достоевский, Лев Толстой, Лесков, Горький, Блок, Мамин-Сибиряк, Клюев, Пришвин, Есенин... Воздействие «Поэтических воззрений славян» сказывается в творчестве В. Шукшина и Н. Рубцова, В. Белова и В. Астафьева, В. Распутина и Ю. Лощица, Н. Тряпкина и Ю. Кузнецова... Список, безусловно, не полный, да и не в списке суть. Вряд ли, например, Татьяна Смертина создавала свой прекрасный народнопоэтический «Месяцеслов» по кальке афанасьевского труда; вряд ли сознательно заимствовал оттуда же названье своей «Земли-именинницы» Юрий Лощиц; наверняка исходил прежде всего из опыта собственных наблюдений, создавая образ крестьянской вселенной в своем «Ладе», Василий Белов. И все же... Все же Афанасьев, порою незримо, присутствует в сознании и творчестве многих наших современников.

Сравним, к примеру, образ лада — крестьянской вселенной, воссозданной Василием Беловым в его поистине уникальной книге «Лад», с образом «избяной литургии» Есенина в «Ключах Марии». «Изба простолюдина,— пишет Есенин,— это символ понятий и отношений к миру, разработанных еще до него его отцами и предками, которые неосязаемый и далекий мир подчинили себе уподоблениями вещам их кротких очагов. Вот потому-то в наших песнях и сказках мир слова так похож на какой-то вечно светящийся Фавор, где всякое движение живет, преображаясь. Красный угол, например, в избе есть упо-

добление заре, потолок — небесному своду, а матица — Млечному Пути... наших предков сильно беспокоила тайна мироздания. Они перепробовали почти все двери, ведущие к ней, и оставили нам много прекраснейших ключей и отмычек, которые мы бережно храним в музеях нашей словесной памяти».

И образ Белова, и образ Есенина отнюдь не упираются в «Поэтические воззрения славян» Афанасьева, не замыкаются на этом труде, но — во многом благодаря именно ему — уходят мыслью в сами эти поэтические представления, сохраненные от глубочайшей древности до наших дней традициями народной культуры, культуры родного языка, живым народным словом.

Труд Афанасьева серьезно подвигает сознание к осмыслению живой связи времен и поколений через слово: традиция народной культуры, культуры слова и есть, думается, та самая пушкинская «златая цепь». И одному из чеховских героев — студенту Ивану Великопольскому (рассказ «Студент») — однажды довелось как бы воочию увидеть ее. «Прошлое,— думал он,— связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекающих одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой».

Пушкинский дуб действительно высится в преддверии, ведущем нас в «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой». Вот что повествует об этом «энциклопедия народного мировоззрения», как определил труд Афанасьева известный советский ученый-фольклорист М. Азадовский: мировое древо, древо жизни, присутствует в мифологии едва ли не всех народов мира. «Предания о мировом древе славян по преимуществу относят к дубу. В их памяти сохранилось сказание о дубах, которые существовали еще до сотворения мира». В одном из апокрифов мировое древо описано так: «А посреди рая древо живое, которое есть божество, и приближается верх того древа до небес. Древо то златовидно в огненной красоте; оно покрывает ветвями весь рай, имеет же листья от всех дерев и плоды тоже...»

Как видим, в образе мирового древа славян уже явлена идея единства народов и культур: на этом вселенском древе жизни цветет и плодоносит и мощная ветвь славянства. «Следуя примеру богов,— повествует Афанасьев,— собиравшихся решать судьбы человечества под всемирным древом, славяне творили суд и правду под старыми дубами и глубоко верили, что все поставленные под их

сенью приговоры изрекались по внушению божества». У вещего дуба собирались наши предки на вече для решения важнейших вопросов; здесь передавались юным от стариков дела и преданья, опыт и мудрость, здесь словом ковалась «златая цепь» исторической памяти народа.

Древний человек, в том числе и славянин, вопреки нашим представлениям о нем, отнюдь не ощущал себя ничтожным рабом природы. Напротив, он мыслил себя космически, ощущал свое родство со всею Вселенной:

У нас помыслы от облак божьих...
Дух от ветра...
Глаза от солнца...
Кровь от черного моря...
Кости от камней...
Тело от сырой земли...

Это древнейшее самосознание славянина сохранила до наших дней «Голубиная (глубинная) книга» русского средневековья, на которую часто ссылается и автор «Поэтических воззрений славян», ибо корни представлений этой книги питаются источниками глубочайшей славянской древности.

Прямо связывал жизнь славянина с жизнью всей Вселенной и их священный дуб, космическое древо. «У нас волосы — трава, телеса — кора древесная...» — поется в былине «О хоробром Егории». «Тело составляется жилами, яко древо корением. По ним же тече... и кровь, иже память воды»,— пишет Даниил Заточник, русский писатель XII века. Небезынтересно вспомнить, что в подготовительных записях Пушкина к замысленному им исследованию «Слова о полку Игореве» есть и такая: «Боян бо вещий, аще кому хотяше песнь творити, то растекашется мыслию по древу...» — г-н Вельтман перевел это место: былое воспеть, а не вымысел Бояна, коего мысли текли в вышину, как соки по дереву. Удивительно!»

Действительно, вселенское древо для славянина — это еще и образ соединения земного и небесного, восхождения мысли человеческой от Матери — сырой земли к свету, к Солнцу. Мысль эта равно воплощалась в слове и в древе, как бы являя воочию самую суть древнеславянской культуры, которая, как уже говорилось, воплощалась главным образом в слове и в дереве, а точнее — в их ясно осознаваемом единстве. Через древо и в древе славянин выражал свою мысль о мироздании, свое слово о смысле жизни и ее ценностях, а древо, в свою очередь, говорило славянину о тайнах жизни и Вселенной. Память о таком един-

стве дожила и до наших дней. Древо, пишет Есенин в «Ключах Марии»,—«ни на чем не вышивается, кроме полотенца, и опять-таки мы должны указать, что в этом скрыт весьма и весьма глубокий смысл.

Древо — жизнь. Каждое утро, встав от сна, мы омываем лицо свое водою... Вытирая лицо свое о холст с изображением древа, наш народ немо говорит о том, что он не забыл тайну древних отцов вытираться листвою, что он помнит себя семенем надмирного древа... он как бы хочет отпечатать на щеках своих хоть малую ветвь его, чтоб, подобно древу, он мог осыпать с себя шишки слов и дум и струить от ветвей-рук тень-добродетель».

Пушкинская «златая цепь на дубе том», как видим, одним концом уходит к корням славянской культуры, питающейся истоками глубочайшей древности; другим — восходит в нашу современность, в нашу культуру, в культуру исторической памяти народа.

Конечно, Пушкин «Поэтических воззрений славян» Афанасьева читать не мог. Это Афанасьев воспитывался на Пушкине, и, как знать (ведь мы до сих пор не имеем полной биографии великого подвижника народной культуры), может быть, и своим замечательным трудом он, пусть даже и неосознанно, обязан как раз пушкинскому дубу, связавшему его жизнь с жизнью далеких предков «златою цепью» памяти. Непосредственные же учителя направляли мысль и деятельность Афанасьева в иное русло. Так, например, один из них, либеральный западник К. Д. Кавелин, узнав, что его ученик увлечен славянскими древностями, наставляет «заблудшего»: «Теперь первейшая необходимость настоит иметь сочинения о новом русском законодательстве со времени Петра... Нужно над этим работать; надо вывести итог Петровской реформы. Это — требование времени», а занятия славянской мифологией способны завести молодого исследователя только «в болото».

Ныне уже широко известна мысль К. Маркса о том, что в основе любой развитой культуры лежит мифология, и притом не любая, но мифология данного народа. «Известно, что греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву... Предпосылкой греческого искусства является греческая мифология, т. е. природа и сами общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией... Но не любая мифология... Египетская мифология никогда не могла бы быть почвой или мате-

ринским лоном греческого искусства». Афанасьев наверняка не был знаком с этой мыслью, но он прекрасно понимал прямую связь общественной потребности в познании истоков истории народного самосознания с идеей возрождения национальной культуры, с идеей народности, высшим выражением и воплощением которых и был Пушкин.

Но Афанасьев и сам был поэт. Поэт научного изыскания. Его «Поэтические воззрения славян на природу» ценны и по сей день и останутся еще долго таковыми не столько своей собственно научной методологией или даже выводами и обобщениями, сколько поэтическим рассказом о духовной, культурной жизни наших предков. Труд Афанасьева направлял мысль современников не в болото архаики, но, напротив, вызволял эту мысль из плена представлений о древних славянах как полудикарях, сидящих в болоте с камышинками во рту.

Труд Афанасьева был убедительным свидетельством истинности той мысли, которую уже в начале нынешнего века высказал Горький,— мысли о сущности народности, о народности как основании самосознания нашей национальной культуры. «Народ,— сказал Горький,— не только сила, созидающая все материальные ценности, он — единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них — историю всемирной культуры... Только при условии сплошного мышления всего народа возможно создать столь широкие обобщения, гениальные символы, каковы Прометей, Сатана, Геракл, Святогор, Илья, Микула и сотни других гигантских обобщений жизненного опыта народа... индивидуальный гений не дал ни одного обобщения, в корне коего не лежало бы народное творчество, ни одного мирового типа, который не существовал бы ранее в народных сказках и легендах».

И, наконец, необходимо сказать еще об одном, и, думается, наиболее важном вопросе, возникающем в связи с познанием истоков истории народного самосознания. История нашего народа, история нашей Родины — это и история притяжения и сплачивания вокруг себя многих и разных народов. Этот факт общепризнан и утвержден в первых же словах нашего Государственного гимна:

Союз нерушимый республик свободных
Сплотила навеки Великая Русь...

Признание этого факта — отнюдь не повод для национальной кичливости или — равно — нравственной (трудовой, воинской, гражданской, патриотической, как, впрочем, и всякой иной) расслабленности и бездумности. Напротив, это признание обязывает к вполне осознанной ответственности народа за судьбы страны, а стало быть, и всего мира. Дабы «не слыть, но быть» (лозунг-завет, читаемый на сохранившемся до наших дней щите одного из русских воинов эпохи Александра Невского),— быть тем народом, на который сама история возложила такую ответственность, народ наш должен обладать ясным самосознанием, высочайшими духовными качествами. Мы обязаны осмыслить важнейший вопрос: «Каковы духовно-нравственные предпосылки этой притягательности, этой центростремительной энергии, этой сплачивающей, воссоединяющей силы народа?» — вопрос государственной и всемирно-исторической значимости. Ответить на него невозможно без ясного знания истории, в том числе и истории народного самосознания, отраженной в культуре, в нашей словесности, уходящей в глубочайшую древность, когда и закладывались и определялись навечно те нравственные крепы, которые наш народ пронес через тысячелетия своего нелегкого исторического пути. Опыт этого пути отчеканен и в заветах отцов и дедов — заветах, актуальных сегодня не менее, если не более, нежели в древние эпохи,— эпохи первочеканки: «С родной земли — умри не сходи», «За правое дело — стой смело», ибо «Бог не в силе, а в правде». Правда — как солнце, божество древнего славянина; не случайно называет его: «солнышко-правденышко».

Наши идеологические противники не хуже нашего понимают важность проблемы русского народа как единящей, цементирующей силы Советского государства. Вот почему антисоветизм все более явно обнаруживает формы откровенной русофобии. Русофобия есть не что иное, как стратегия империалистического «первого удара» по нравственному центру нашей державы, по самой важной крепе нашего Союза. Значительное место в этой стратегии отводится и планам идеологического разрушения основ национального самосознания, исторической памяти. Взорвать, отравить, засыпать истоки — значит решительно изменить русло полноводной реки, ее жизнеспособность. Подрубить корни — значит лишить могучее древо жизни народа живительных соков земли, иссушить плодоносящие ветви.

Познание истоков народной нравственности, корней

мироотношения, представлений народа о добре и зле, правде и кривде, прекрасном и безобразном — не самоцель, но путь к осознанию тех ценностей, тех оснований жизни, которые должны оставаться незыблемыми.

Словом, как утверждает народная мудрость, держись за дубок — дубок в землю глубок. Держись, добавим, но и береги: и этот заветный дубок — древо жизни, и эту землю, ибо эта земля — твоя колыбель, твоя мать, твоя Родина.

1983

Слово живое и мертвое

Берегись от такого слова,
которое разъединяет людей.
Л. Толстой

В одной из недавних литературных полемик разгорелся спор вокруг песенно-эстрадного припева «тару-рам». Кто-то из спорящих утверждал: конечно, «тару-рам» бессмысленно, но не более, чем традиционно-народное «ой, люли-люли», которое пелось из века в век. Так не все ли, мол, равно — «тару-рам» или «ой, люли»? А «тару-рам» все-таки более соответствует ритмам современности.

Соответствовать-то, может, и соответствует, только действительно не содержит в себе ровно ничего, кроме этого самого «ритма». Народ же никогда и ничего бессмысленного не творил, и его «ой, люли» — обращение к Лелю — славянскому Амуру, богу любви. Другое дело, что народный смысл многих русских слов стирается, вытесняется «современными» бездушными «тару-рарами» в самых различных проявлениях.

Об этом споре не стоило бы и вспоминать — ведь речь шла только о современной песне, но в реальной жизни все переплетено, все взаимосвязано, и даже этот «безобидный», частный «тару-рам» отразил в себе некоторые общие тенденции, непосредственно связанные с процессами современной литературы. А язык и литература в свою очередь — зеркало изменений, происходящих

в материальной и духовной сфере самой эпохи, в способе мышления наших современников, в их мироотношении.

Изменения в словарном составе языка не безобидны. Как писал Иван Срезневский:

«Превращение строя языка, будучи вместе и превращением его состава, превратят и логику народа, и понятие о его красоте выражений, внутренней и внешней»[1].

Поэтому-то и очень важно понять, осмыслить, какова общая определяющая тенденция современных превращений активного словарного фонда литературного языка. Тенденция, как мы понимаем, прямо связанная с процессами самой современной литературы.

Дело не в том, что тот или иной писатель вводит то или иное слово. Вне контекста целого нельзя говорить об отношении отдельного писателя к слову. Дело в общей направленности, которую отражает слово. Важно осмыслить, на какое слово принципиально ориентируется не просто сегодняшняя, но именно современная литература, то есть та, которая в наибольшей степени отражает «дух времени».

Ориентируясь на «современное», в «духе НТР», слово, некоторые наши писатели оправдывают это (а иные критики их похваливают) необходимостью отражать процессы действительности — соответствующим же языком, стремлением быть «в духе времени», в самом своем отношении к языку соответствовать ритмам и логике эпохи НТР.

Хочется лишний раз подчеркнуть, что речь пойдет не об отдельных словах и не о словах самих по себе, а о слове в художественном строе языка, о слове, отражающем внутреннюю сущность образа мира, созданного писателем.

Вот что пишет, к примеру, М. Кузнецов в статье «Плюс воображение»:

«Понимая всю прелесть и наивное очарование строк «по небу полуночи ангел летел», мы в то же время были бы неприятно поражены, если бы современный поэт написал нечто подобное. Но и куда более поздние (уже XX века) упреки в адрес железной птицы — самолета — «как ты можешь летать и кружиться, чем ты можешь прославить творца?» — сегодня прозвучали бы старинным анахронизмом. Причем анахронизмом не только самого содержания (тут все изменилось — понятия, представления и т. п.), но и анахронизмом формы — утвердилось совсем иное качество эстетического восприятия мира».

Что же это за «новое качество»?

«Наука и техника вошли — ворвались, «оккупировали» и нашу общественную и личную жизнь... В житейский обиход вошли понятия, еще, казалось бы, недавно доступные лишь кругу специалистов — «биосфера», «акселерация», «футурология»... Теперь идет неудержимый процесс «интеллигезации» всего нашего общества... «Армия ученых» — значит, и армия читателей. То, чем живет сегодня наука, в главных своих чертах стало «общеинтересно» буквально для сотен миллионов людей.

Конечно же,— продолжает автор,— на все эти изменения в самой атмосфере общественной жизни литература откликается самым непосредственным образом...»[2].

Итак, научно-технический прогресс воздействует на художественное слово. Это, так сказать, процесс в духе времени.

Может быть, великий и могучий русский язык так обнищал, так отстал от «века», что на нем и говорить скоро станет невозможно «по-современному»? Вот и вводит наша литература (сначала журнальная, потом подхватывает и художественная, дабы не обвиняли ее в приверженности к «архаичности» и «патриархальности») такие модные «энтеэровские»! словечки, как аудиовизуальный (т. е. видимый и слышимый), визуально — вместо «архаического» — зрительно; дискретность вместо — прерывность, дробность; инвариантность (неизменность, постоянство); инкурабельный (неизлечимый); инфляция (обесценивание) и т. д. и т. п. Все эти слова извлечены не из специально-научных сочинений, а из произведений советских прозаиков.

Конечно, любой живой язык постоянно пополняет и обновляет свой состав, что происходит особенно бурно в определенные периоды, как, например, и в наши дни, в эпоху научно-технической революции.

Однако если мы обратимся к справочнику «Новые слова и значения» (М., «Советская энциклопедия», 1973), то увидим, что 70—75% слов, которым наша литература, в том числе и художественная, выдала право на общенародное бытие, право быть литературной нормой, слова — терминологически — информационные по своей сути.

Входя в художественную ткань произведения, такие якобы международные, а по сути, без или *вне* народные слова, как правило, и могут отражать лишь факты действительности, внешние, назывные приметы времени. Но факт — далеко еще не художественная истина. Истина — в живом слове, отражающем внутреннюю потребность

человека нашей эпохи в нравственном осмыслении этих фактов.

Вот вам и вопрос: что есть истинно современное слово?

Ультрасовременное слово далеко не всегда оказывается истинно современным, то есть отражающим не только специфику явления, но и его связи с целостной жизнью народа.

На протяжении нескольких десятилетий господствовали в нашем языке слова аэроплан, авиатор, пилот и другие, якобы единственно соответствовавшие своей эпохе. Но в конце концов их вытеснили, победили слова, имевшие глубокие корни родного языка — летчик, самолет (кстати, слово, пришедшее из глубокой древности: вспомните народный образ ковра-самолета).

Естественно, что эпоха освоения космоса породила огромное число новых слов-понятий. Но большинство из них так и остается терминами, словами узкоспециальными. А вот простое, народное слово «спутник» не только обозначает, что именно единит земное и космическое, «старое» и «новое», делает «техническое» — родным, близким, общепонятным. В самом слове отражается единство, преемственность времен.

Очевидно, даже и современный термин не обязательно воплощается в узкотерминологическом по сути слове. Русское слово «спутник» стало международным. Для нас в нем отразился не только факт времени, но и отношение к нему народа, принявшего этот факт как свое, понятное, кровное.

Для немца же или англичанина международное слово «спутник» отражает только один, вполне определенный факт действительности, и не более того.

Кстати, этот пример говорит и о том, что мы можем не только «ввозить» слова, но и сами поставлять их миру. Однако сближают ли народы такие международные слова? Видимо, то содержание, которое мы вкладывали в это слово, станет близким людям, говорящим на других языках, только в том случае, если оно найдет воплощение в слове, соответствующем отношению к данному факту в том или ином строе языка.

В последнее время в нашей литературе можно наблюдать странную, на первый взгляд, картину. Эпоха НТР, естественно, вызвала к жизни целый ряд произведений на производственную тему, с деловым, современным героем. И написаны такие произведения языком современным:

«Ее дизайн был плодом интеграции науки, техники, искусства, и она уверенно во всем этом разбиралась. Ею владела идея тотального проектирования всей предметной среды...» и т. д. И говорят герои интеллектуально, научно: «Информационно-управляющие системы, помимо сфер контроля, учета и анализа, исключают участие человека из области принятия решений» и т. п. Казалось бы, чего еще? Но вот прозвучали же справедливые слова о том, что при всей своей современности, деловитости и «интеллектуальности» эти герои все-таки бедны духовно. А вот иные — неинтеллектуальные герои — нередко «мудрецы» и «философы»...

В чем тут дело? Легче всего объяснить это явление тем, что одни произведения принадлежат перу талантливых писателей, в то время как другие — такого таланта пока не обнаруживают. Но дело, видимо, не только в этом. Не вникая сейчас в другие стороны сложной, далеко не однозначной проблемы, хочется все же спросить: не прямо ли связана полнокровность, жизненность, самая мудрость мудрецов из народа с полнокровностью и мудростью самого их языка, самого народного слова писателей о них. И не в бедности ли, не в бездуховности ли «современного», рационального слова «делового» героя и соответствующего слова о нем писателей — одна из важных причин художественной бедности, духовной неполноценности «деловой» прозы?

И, наконец, нет ли глубокого противоречия в подобных произведениях между авторским замыслом — отразить внутренние духовные процессы современного общества — и художественным отражением этих процессов в «деловом» слове? Объективно такое слово, часто вопреки желанию автора, не поэтизирует НТР и ее героев, но напротив, порою выставляет их в малопривлекательных качествах.

Чисто объективное, ничье слово — в художественном произведении вообще невозможно.

Обратимся к интересному эксперименту — рассказу Сергея Залыгина «Коровий век». Писатель изображает внутренний мир животного как бы глазами самой коровы, ее впечатлениями, ощущениями.

«Корова все больше погружалась в свое тело, чутко слушая пищеварение, кровообращение, все, что происходило в ее глубине. Она слушала все это так же чутко, строго и восторженно, как музыкант наедине с самим собою слушает собственную музыку... Организм производил все то, что было жизнью коровы, а корова погружалась

в одиночество, в котором только и возможно общение с жизнью, с ее вечным течением, почти что в творческом одиночестве, подобное тому, в котором философ производит мысли...»[3].

Конечно, можно спорить, насколько подобные образы воплощают «самовосприятие» коровы. Писателю необходимо было нарисовать мудрость самой простой, естественной жизни, и, в общем-то, мы чувствуем за этой «объективностью» точку зрения писателя, стремящегося единить в слове свой взгляд с народным мировосприятием.

Но вдруг читаем: «...В области входа в желудок тотчас понижалось давление, а это, в свою очередь, вызывало антиперистальтику пищевода, и очередной комочек пищи отрыгивался коровой из желудка, из желудочного рубца и сетки, обратно в рот...»[4].

Чье это слово? Чье восприятие? Ничье? Объективное? Нет, это — информационное, узкотерминологическое слово специалиста. Это слово, убивающее целостность восприятия, общения с жизнью.

Живое — как бы сопротивляется, не может вместиться в него. Это уже не жизнь, а мертвая схема жизни.

Всякий эксперимент, каким бы ни был его результат, что-то доказывает. Вот и здесь — читаешь и думаешь: если даже животное не вмещается в рамки такого слова о нем, то что же тогда говорить о человеке... Вот и выходит, что так называемый «современный» язык не способен передать полноту духовного диапазона человека. Герой просто не вмещается в рационально-информационное слово о нем. Это слово обедняет его, втискивает в прокрустово ложе плохо понятного «духа времени».

Такое «современное» слово, якобы соответствующее духу деловой, рациональной эпохе НТР, несет в себе узкую информацию о времени и человеке, но не отражает глубинные духовные процессы современности. В лучшем случае, такое слово способно отразить эпоху с точки зрения его носителя, то есть самого героя. Образ мира, создаваемый деловым писателем,— это тот мир, каким его сознает «деловой герой» времени: деловой, рациональный мир.

Важен ли такой литературный факт? Важен, конечно. Но ведь это только одна из граней целостного образа мира. Как мы уже видели, писатели традиционной школы не обходят и этот факт действительности, но они непременно соотносят его с другим и проверяют его народным миропониманием. Сравним хотя бы слово «Воспитания по

доктору Споку» Василия Белова с живым народным словом «Плотницких рассказов».

И, наконец, разве духовные проблемы века охватываются вполне одними только процессами НТР? Наше время — эпоха самоопределения (социально-политического, культурно-духовного) стран и народов; время небывалых национально-освободительных движений, время жестокой и бескомпромиссной борьбы идей. Не последнюю роль в этих процессах играет и будет играть культура и, естественно, литература как ее составная часть, как одно из мощных средств самовыражения народа. Возрастает значение слова, языка, который все более становится не только орудием в этой борьбе, но и ареной борьбы.

На Западе, например, всерьез утверждают и всячески обосновывают необходимость того, чтобы человеческая культура в ее разнообразных проявлениях уступила место «суперкультуре» американского образца. Английский язык объявляется чуть ли не единственно жизнеспособным, ему предрекается мировое господство.

В то время как большинство народов Африки, Азии, Латинской Америки, не так давно завоевавших независимость, стараются развивать свою культуру на основе своих народных традиций, родного языка, на основе возрождения и современного осмысления своего фольклора: легенд, мифов, сказаний, преданий, песен — суперкультура, некая межнациональная массовая культура, всячески пытается обезличить и поглотить эти процессы возрождения. Причины ясны: политическая и даже социально-экономическая независимость превратятся в видимость независимости, если удастся закабалить эти народы духовно, путем навязывания американской или западноевропейской (что, по существу, одно и то же) массовой культуры.

Слово, несущее в себе тысячелетний нравственный опыт народа, мощное оружие в борьбе против современных процессов всеобщей стандартизации, против массовой культуры, массового (а не коллективного) способа мышления, против слова — разъединяющего, отчуждающего. Вместе с тем нельзя не видеть и обратной стороны медали: нередко исторически обусловленное отчуждение наций и национальных культур выдается за нечто незыблемое. Утверждается принципиальная невозможность их взаимопонимания, процессы культурного сближения разных народов объявляются враждебными национальным культурам и самим нациям.

Однако взаимопроникновение, сотрудничество, взаимопонимание разных культур, а вместе с ними, естественно, и самих наций существовало всегда. Античная культура, как мы знаем, оказала огромное влияние на всю европейскую и даже, в известной мере, мировую культуру. То же можно сказать об итальянском Возрождении и русской классической литературе XIX века. Если мы обратимся к более частным явлениям, то увидим то же самое: древнерусская культура, культура самобытная, национальная, не была замкнутой в себе, напротив, ее характеризует как раз широкий и многогранный взаимообмен со всеми европейскими и некоторыми восточными культурами.

Лев Толстой. Достоевский. Чехов. Шолохов. Эти величайшие вершины мировой литературы были и остаются яркими проявлениями нашей отечественной культуры. Это — дар миру, всему человечеству нашего народа. Это — русское слово, ставшее всечеловеческим словом.

Может быть, еще и потому завещали наши классики любить и беречь великий и могучий русский язык, что он наш национальный вклад в общую сокровищницу мировой культуры.

«Я не с точки зрения *шовинизма* или квасного *патриотизма* боюсь за язык,— писал И. А. Гончаров более ста лет назад, но слова его не потеряли живого, актуального звучания и сегодня,— и, конечно, буду рад через десять тысяч лет говорить одним языком со всеми — и если буду писать, то иметь читателями весь земной шар!

Но все же я думаю, все народы должны прийти к этому общему идеалу человеческого конечного здания — через национальность, т. е. каждый народ должен положить в его закладку свои умственные и нравственные силы, свой капитал. А мы кладем это как-то вяло и лениво, да еще упрямимся не говорить по-русски!»[5]

И это не по случаю сказанная фраза, но глубокое убеждение писателя. Через несколько лет он напишет:

«Если когда-нибудь будет... едино стадо и един пастырь, то, может быть... и все национальности сольются в одну человеческую семью... но и для этой цели нужно, чтобы все национальности работали изо всех сил и чтобы каждая из них добывала из своих особенностей все лучшие соки, чтобы внести их в общую человеческую сокровищницу, как делали древние, как делают новые нации. А для этого нужно русскому — быть русским, а связывает нас с своей нацией больше всего — язык»[6].

Истинно национальная культура одного народа рано

или поздно всегда находит понимание и сочувствие других народов. Как писал М. Ганди: «Я не желаю, чтобы мой дом был обнесен со всех сторон стеной и чтобы мои окна были наглухо заколочены. Я хочу, чтобы культура всех стран свободно проникала в мой дом, но,— тут же добавляет он,— я не желаю, чтобы меня сбили с ног...» Чтобы стать великим мировым писателем, всегда необходимо прежде быть великим национальным писателем.

Так было раньше, так было всегда. На основе такого взаимовлияния происходило сближение наций, их взаимопонимание. Теперь же толкуют о суперкультуре. Но, как совершенно справедливо пишет Вадим Кожинов: «Некая «межнациональная» культура вообще не может подняться выше уровня «бейсик-инглиш», но и всецело замкнутая в себе национальная культура не способна достичь высот, не способна даже осознать себя: национальное самосознание возможно лишь перед лицом других национальных культур. Развитие общечеловеческой культуры есть не что иное, как непрерывный *диалог* национальных культур, который равно необходим и для национальных, и для общечеловеческих культур»[7].

Отношения, скажем, между двумя людьми, группами и т. д. могут быть равноправными (то, что называют сотрудничеством на взаимовыгодных условиях) — такие отношения в самом широком смысле мы называем диалогическими. Диалог как форма принципиального отношения к миру предполагает наличие второго, равноценного, с которым и возможен диалог.

Если же в силу тех или иных причин одна из сторон получает такие преимущества в отношениях, которые позволяют ей не считаться с потребностями другой, навязывать ей свою позицию, использовать ее для себя в одностороннем порядке — диалогическое взаимоотношение сторон — я для мира, мир для меня — в таком случае переходит в односторонне-монологическое: мир для меня.

Сознание современного человека становится все более эгоцентричным: он стоит в центре мироздания, мир вращается вокруг него и существует для него. Например, отношения человека и природы, взятой в целом, все более приобретают монологический характер.

Не случайно мы начинаем задумываться над вопросом, а так ли уж это хорошо звучит: человек — *покоритель, завоеватель* природы?

Не стану напоминать многочисленные призывы ученых (советских и зарубежных) к иному, творчески дове-

рительному отношению к природе, призывы, продиктованные тревогой за нарушение равновесия сил в борьбе человека с природой, тревогой, в конечном счете, за самого человека.

«Не соперничество, а сотворчество»,— так можно охарактеризовать суть многих и многих из этих призывов. Такое название носит и статья Вадима Кожинова («Литературная газета», 1973, № 44). Статья эта посвящена мироотношению Михаила Пришвина.

«В творчестве писателя совершился исключительно важный, всемирно-исторический... перелом в художественном видении самого соотношения человека и природы,— пишет Кожинов.—...Пришвин утверждает всем своим творчеством, что борьба с природой и господство над ней — это цель человека, еще не достигшего зрелости, «взрослости», точно так же как и подчинение природе, признание ее безусловного господства...»

Пришвин, делает вывод автор статьи, утверждает новое мироотношение, а именно: необходимость сотворчества с природой: «...Пришвин, в сущности, выступил против такого «традиционного» гуманизма, который, утвердив тезис о том, что человек не может быть средством для чего-либо, в то же время как бы изолировал человека от мира, вырывая тем самым почву из-под его ног. Пришвин, в частности, показал и доказал художественно, что природа, взятая в ее целом, так же не может быть средством для чего-либо, в том числе и для человека; последовательное превращение природы в «средство» ведет к гибели самого человека». Не случайно кризис такого сознания нашел свое отражение в творчестве Пришвина — писателя, стоявшего в преддверии эры научно-технической революции, вооружившей человечество средствами «беспредельного» господства над природой.

Размышляя о сущности художественного сознания, которое лежит в основе «Тихого Дона» М. Шолохова, Петр Палиевский в статье «Мировое значение М. Шолохова» приходит к выводу, что и это сознание не вмещается в рамки гуманизма в его традиционном понимании. Но речь здесь идет уже не об отношении: человек — природа, а об отношениях внутричеловеческих: коллектив — личность, человек — и такие бытийные понятия, как жизнь и смерть и т. д. Если смотреть на эти отношения с точки зрения классической литературы, то может показаться, что они противоречат «всем гуманным целям, как мы их привыкли понимать»[8].

Мир Шолохова — это мир, увиденный не глазами автора и не глазами кого-либо из героев, и даже не «совокупностью» этих героев: «Кажется, что это сама жизнь, сумевшая мощно о себе заявить...»

И особый мир Пришвина, и особый мир Шолохова все же имеют одно общее, определяющее начало. В основе художественного сознания и, следовательно, художественного воплощения мира этих писателей лежит точка зрения народа как целого.

Но мир Пришвина — это мир, увиденный личностью, сумевшей слить себя с целым народа, а мир Шолохова — это мир самого народа: «здесь впервые вышел в определяющее лицо народ и получил голос» (П. Палиевский).

Мироотношение и Шолохова, и Пришвина было определено не только условиями новой эры (она послужила лишь своеобразным взрывателем), но и опытом мироотношения русской классической литературы XIX века, опытом жизни русского народа.

Мироотношение русской литературы всегда было истинно человечным. Вспомним «больную совесть» Достоевского, болеющего за «единую слезинку ребенка», которой не стоит вся будущая «мировая гармония», вспомним его идею восстановления человека, его творческую установку «открывать в человеке человека».

Но этот опыт в то же время был всегда враждебен эгоистическому по своей сути утверждению самоценности человека. Наиболее остро, всемирно-исторически, трагедия сознания человека как меры всех вещей, всех ценностей, сознания, доведенного до крайности — «Я мера всех вещей», а потому и «все позволено» — предстала перед человечеством в романах-трагедиях Достоевского (трагедии Раскольникова и Ивана Карамазова).

Но Достоевский не смотрел на мир глазами только своих героев. Художественное сознание писателя-мыслителя было диалогично по своей природе, как показал М. М. Бахтин в своей книге «Проблемы поэтики Достоевского».

«Все в романах Достоевского сходится к диалогу, к диалогическому противостоянию как к своему центру. Все — средство, диалог — цель. Один голос ничего не кончает и ничего не разрешает. Два голоса — минимум жизни и минимум бытия», — пишет ученый.

Диалогические отношения — не только внутричеловеческие (способность и необходимость видеть мир не только своими глазами, но и глазами этого другого, равноценно-

го сознания), но и отношение человечества как целого с миром, с природой, взятой как целое.

Таким образом, уже и у Достоевского гуманистическое (человеческое) сознание не монологично, и человек — не «мера всех вещей», но лишь одна из равноправных сторон диалога: *Я* человечества и *Я* мира как целого.

Диалогическое сознание сформировалось у писателя, как мы знаем, в послекаторжный период, когда Достоевский принял за исходное своего мироотношения мироотношение народа. Даже Пушкин для него — «наше пророчество и указание», прежде всего потому, что «никогда еще ни один русский писатель не соединялся так духовно и родственно с народом.

И эта черта в Пушкине столь ярка, что ее нельзя не заметить и не отметить как главнейшую его особенность»[9].

Видимо, не случайно отношение к миру таких разных художников, как Достоевский, Шолохов, Пришвин, получило в критике по сути одну и ту же определяющую оценку: Достоевский был назван в свое время «жестоким талантом» (Михайловский). Пытаясь определить сущность творчества Шолохова, «говорят о жестокости. В последний раз и убедительно писал об этом Э. Гринвуд, отмечая шолоховский «свирепый реализм»,— говорит в уже упоминавшейся статье П. Палиевский.

Сам Пришвин записывал в дневнике: «Вспомнилось, как меня называли «бесчеловечным писателем...»

Особый мир Шолохова не явился чем-то абсолютно неожиданным. «Конечно,— пишет Палиевский,— Шолохов не просто прервал традицию. И для его беспощадности было в литературе начало. Оно от Пушкина, из того места в «Дубровском», где Архип снимает с горящей крыши кошку, а в окнах дома мечется запертый Шабашкин».

Итак, шолоховское начало — в Пушкине, там же, где и начало Достоевского и всей русской литературы. А само это пушкинское — в началах народного мироотношения.

Что же это за точка зрения, которая и лежит в основе сознания отечественной литературы от Пушкина до Шолохова?

«Все во мне и я во всем» (Тютчев) — вот «формула» художественного сознания этой литературы.

«Народ выражает себя всего полнее и вернее в языке своем. Народ и язык, один без другого представлен быть не может... Переходя от... поколения к поколению, из века в век он хранится народом как его драгоценное сокровище... Частная воля может не захотеть пользоваться им,

отречься от его хранения, отречься с этим вместе от своего народа»[10],— писал И. И. Срезневский.

Самосознание народа, его мироотношение, складывавшееся в опыте исторического бытия, находило непосредственное воплощение в слове, во всем строе его языка. Корни народного самосознания, отраженные в слове, лежат в основе русской литературы.

Отношение тех или иных героев произведений к родному, народному слову нередко становилось у наших писателей внутренним стилевым способом выявления несостоятельности этих героев, судьей, разоблачающим оторвавшихся от народа «барчуков», буржуазных дельцов, лакеев и т. д. Вспомним язык Смердякова, ненавидящего Россию, исковерканное, безобразное слово Ставрогина из «Бесов» Достоевского, «французский» язык аристократов из салона Шерер в «Войне и мире» Л. Толстого.

Слово — важнейший этически-идеологический элемент и в современной традиционной прозе.

Слово несет в себе самый дух народа — ибо оно и есть материальное воплощение этого духа. Обращение к истинно русскому слову как принципиальная позиция нашей традиционной прозы — это обращение к истинно народному взгляду на мир и на современность.

А вопрос о нравственной основе нашей литературы, как мы помним,— центральный вопрос ее жизнеспособности.

Нельзя сказать, что слово представителей современной традиционной школы вполне органично точке зрения народа как целого, но в большинстве своем они осваивают эту точку зрения.

Дело, как мы понимаем, вовсе не в том, что писатель, употребляющий народные слова, уже по одному по этому — истинный или талантливый писатель.

Вопрос о живом народном слове в нашей сегодняшней литературе — это вопрос о ее нравственной основе, о внутреннем критерии ее ценностей. Чьими глазами смотрит на мир художник, какою мерой оценивает действительность? Что это значит — живое русское слово?

Оно не просто обозначает понятие, но несет в себе целостное мироотношение.

Через это слово человек осознавал свое единство с миром. Оно включает говорящего в мир явлений, заключенных в этом слове, и не только в слове, но и в звуке и в его двойнике — букве. Даже буква не была мертва.

Вспомним, что русская азбука начиналась с буквы *Аз*

(Яз), обозначающей самосознание человека — «Я». Язык — от («азык») — и начинается с аза, то есть с самосознания «я» в мире. Но это самосознание человека не было личностным, так как было включено в сферу *языка,* то есть *народа.*

Одно слово — «язык» включало в себя все сферы бытия от физического (язык — орган говорения), язык как способ и форма самосознания личности — *я* (аз) и самосознания всего народа (ибо словянин — человек, обладающий словом, тогда как остальные — «нем-цы» — не мы, отсюда и *не мой* (чужой народ), не владеющий моим словом, а стало быть — «немой» — немец). (Немцами долго еще на Руси звали вообще всех иностранцев.) Наконец, язык — это и сам народ.

То, что сейчас осмысливается нами логическим путем (этимологически), было естественной жизнью слова, сопрягающей говорящего в самый момент говорения со всем миром.

Можно взять любое слово из тех, которые не окончательно еще утратили для нас свойство и качества отражать в себе не отдельные явления, а их живую взаимосвязь, чтобы убедиться в этом.

Такое мироотношение («все во мне, и я во всем»), которое органично нашей литературе, оно уходит в тысячелетние традиции народного мироотношения, воплощенного в каждом слове и даже букве.

Эту всеобщую взаимопронизанность прекрасно отражает русское слово — *цело-мудрие*, то есть целостная мудрость, мудрость целого, которая включает в себя и личную, и общечеловеческую (гуманистическую) мудрость, и мудрость мироздания в целом. В наш деловой век, когда впрямую встал вопрос о рационализации чувств, понятия, рационализируется и само слово. Народное слово — всегда целомудренно.

То, что наше «рациональное» сознание сохранило за этим словом физическое, в лучшем случае, и нравственное здоровье, непорочность, то и эта добродетель входила в понятие целомудрия, но как составная целостного мироотношения, как неразрывная взаимообусловленность физической, умственной, нравственной, духовной сфер человеческого поведения, сознания, отношения к себе, к людям, к миру в целом.

Отсюда и «в здоровом теле — здоровый дух», и «познай себя — познаешь весь мир».

Ибо корень *цело* — несет в себе понимание и ощуще-

ние целостности, цельности, цели, целебности (от цельба — лекарство), исцеление (так как цел — значит здоров) и даже — целовать и, естественно, поцелуй (как выражение людского любовного доверия, символ слияния двух любящих в единое целое).

Именно эту мудрость целостного народного мироотношения усваивала и осваивала русская классическая литература, которая была всегда и пророком (необходимости стать на народную точку зрения, слияния с народом), и целителем душ («родные врачевать сердца»), и «колоколом» («во дни торжеств и бед народных»).

Слово — в самом прямом смысле — дело. Высокая вера в его деятельную творческую силу отразилась в известном древнем изречении: «В начале было Слово... Все через Него начато быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть».

А как же быть с «жестокостью» и «свирепостью», идущими от Пушкина?!

Мир русской классической литературы от Пушкина до Шолохова действительно «жесток» по отношению к односторонне-монологическому мироотношению человека: «мир для меня», «я — мера всех вещей». Но он не бесчеловечен. Напротив, становление самосознания героя нашей литературы (Онегин, Печорин, Раскольников, Иван Карамазов) — это путь мучительного поиска выхода из себя к миру, от монолога к диалогу с людьми и миром.

Как писал Пришвин: «...нужно очень долго расти вверх, чтобы получить способность видеть себя не в себе, а отдельно на стороне, как будто человек созрел и вышел из себя...»[11]

Не случайно такое взросление в русской классике шло по пути все большего приближения ее героев к народу, к его миропониманию. Оттого-то и так убежденно пророчествовал Достоевский: «Нам всего ждать от народа нашего... Все в будущем столетии».

Не случайно и современная традиционная школа обратилась к этим истокам.

По-разному, в меру таланта, привносит она в современность целостное мироотношение народа, способное противостоять процессам отчуждения, ярким проявлением которых являются как многообразные формы антигуманистического, так и рационально-потребительского сознания. Что и находит отражение в обращении к живому народному слову, несущему в себе эту мудрость целостного сознания.

Традиционная школа живет заботами не о прошедшем, а о сегодняшнем и о грядущем человеке, утверждает необходимость сохранения в нем всепобеждающей правды и красоты именно в эпоху научно-технической революции.

Истинное, живое слово всегда существует по меньшей мере в двух измерениях: в конкретно-обозначающем, а вместе с тем и в контексте своего исторического бытия.

Скажем, слово «лицо» — мало того, что оно связывает определенное, конкретное лицо с такими его проявлениями, как личность, олицетворение, лицемерие и т. д., но и может выявлять себя в трех смыслостилевых планах: лик — лицо — личина.

Такое слово позволяет писателю видеть в конкретном — общее, в быте открывать бытие, текущее включать в вечное, создавая тем самым через слово и в самом слове целостный образ мира.

Конкретные современные герои повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» — вне авторских деклараций включаются в сознании читателя в общую жизнь мира. Вполне реальные старик и старуха — пастух и пастушка — осмысливаются и как прошедшие через тысячелетия — еще от античных пасторалей вечные пастух и пастушка. Они — те вечные «жили-были старик со старухой». Они существуют всегда, они — сама живая жизнь, которую пыталось уничтожить, растоптать чудовище фашизма.

Эта «вечность» раскрывает себя через само слово (пастух, пастушка, старик, старуха, пастораль и т. д.), она существует в самой его наполненности временем исторического бытия, в контексте мировой и отечественной литературы.

Вечность просвечивает во многих деталях и образах повести В. Астафьева. Мир повести предстает перед читателями не только как определенный исторический эпизод, но и как целостный образ мира в его существенном, одновременно трагическом и целомудренно-доверительном бытии, именно потому, что слово у В. Астафьева (как и у большинства современных прозаиков традиционной школы, таких, как В. Лихоносов, В. Распутин, В. Быков, А. Битов, В. Потанин и многих других) принципиально ориентировано на целостное, живое, народное, а не «деловое» информационно-рациональное слово.

Не случайно и тяготение многих современных писателей к лирическому слову. Думается, прежде всего потому, что это слово отражает доверчивое, открытое отношение к жизни.

Лирическое начало утвердило в современной литературе живую, непосредственную связь между автором и его читателями. Авторы обращают свое открыто-лирическое слово к читателю-другу, как бы непосредственно приобщают его к происходящему, вовлекают в него. Это не разговор с читателем о жизни, а как бы прямая передача чувств, настроений писателя — читателю, от сердца к сердцу.

— Да, могут сказать, но ведь у того же Лихоносова: «Ты посадил меня на «Енисей», пошел по своей Москве...» и т. д. («Люблю тебя светло») и все дальнейшие «ты» обращены к одному из персонажей, в форме письма к которому и построена повесть.

Но так же, как его лирический герой, от имени которого написана повесть-письмо, далеко не только сам автор, но и обобщенный образ нашего современника, так и *ты* — адресат письма — не только конкретный человек («знакомый» автора письма), но и читатель-друг.

Да, формально — это обращение к одному из персонажей, по существу — ко всему родному, близкому: к другу, к брату по духу, по мысли, по чувству.

Далеко не у всех прозаиков появляется это прямое «ты» в тексте, но именно сама атмосфера, дух «сердечного ты» господствует в лирической прозе. Да и во всей традиционной школе современной литературы. Отсюда нередки и такие личностные обозначения некоторых произведений, как «*Письма* после дороги» (В. Лихоносов), «*Дневник* путешествий» (В. Колыхалов), «Путешествие *к другу детства*» и «*Уроки* Армении» (А. Битов), «Повести *о моем* современнике» (В. Астафьев) и т. п.

И, наконец, лирическая струя противопоставила погоне за рубленой фразой, профессионально-деловым языком, кинематографическим мельканием кадров, сцен, событий и прочим внешним приметам эпохи духовное восприятие мира.

Душа художника, поэта вмещает мир в целом, впитывает в себя не одни только внешние приметы, но народную жизнь в ее целостности.

Я не собирался анализировать язык конкретных произведений тех или иных прозаиков. Важно было показать два принципиально различных подхода современных писателей к слову. Один — я вижу в погоне за ритмами времени, в попытке отражать их якобы в современном же слове.

Другой путь — восстанавливать, сохранять в самом на-

родном слове, а через это слово и в сознании, в душе нашего современника целостное, народное мироотношение, всеобщую связь вещей и явлений, которую не может дать слово информационное.

Наше время — время поиска наиболее универсальных средств противостояния болезням (духовным, социальным и т. д.), доставшимся нам и как наследие прошлых веков и порожденных самим нашим временем.

Не знаю, как насчет универсального, но в самой природе литературы — искусства слова — заложено средство противостояния процессам отчуждения... В природе слова писателя — то средство, которое Лев Толстой назвал освобождением «личности от своего отделения от других людей, от своего одиночества», то, которым Достоевский мечтал «восстановить человека в человеке».

Потому-то и стоит задуматься, что есть современные проблемы и каково истинно современное слово? Только ли пассивно отражающее процессы действительности или же несущее человеку истинно человеческое целостное мироотношение? Воплощать ли только внешнюю, видимую сторону эпохи или же — глубинную духовно-нравственную, направленную на сохранение в мире любви и добра, цельности человеческой личности? Важно понять, какое слово и почему шествует в мире, потому что велика ответственность писателя и его слова за судьбы народа, страны и всего мира перед настоящим и будущим.

Что же касается того, что общенародное слово-де устарело и для выражения духа современности и требуется, мол, некое специальное слово вроде всех этих многочисленнейших и разнообразнейших по звучанию и смыслу, но таких общих лицом по своей абиогенно-информационной деловитости, то хочется вспомнить одно признание Алексея Толстого: «Все статьи, которые я писал в последнее время в «Правде» (имеются в виду его статьи в период Великой Отечественной войны.— *Ю. С.*), писаны языком XVII века. Так что язык этот ничуть не умер, потому что он народный, он до сих пор живет».

Не пытаемся ли мы подменять в угоду плохо понятым «важнейшим проблемам века» бездушным терминологическим словом живое народное слово, то, о котором Н. В. Гоголь говорил:

«Дивишься драгоценности нашего языка: что ни звук, то и подарок; все зернисто, крупно, как сам жемчуг, и, право, иное название еще драгоценней самой вещи»[12].

1975

Красота спасет мир...

Идеал красоты... у здорового общества не может погибнуть... Если в народе сохраняется идеал красоты и потребность ее, значит... гарантировано и высшее развитие этого народа.

Ф. М. Достоевский

«Для вас... прежде всего правда, а красота приходит как следствие этой правды»,— говорил Проспер Мериме, обращаясь к русским писателям.

«В поэзии нужна страсть, нужна ваша идея, и непременно указующий перст, страстно поднятый»[1],— считал Достоевский.

Правда — красота — идея. В этом триединстве сущность подлинного искусства, но нигде, пожалуй, эта кровная связь не была так осознанно выстрадана и не нашла такого полного проявления, как в русской классической литературе. Не в поисках формальных поэтических новшеств, не во внешней красивости, и не в стремлении удивить и поразить читателей душезахватывающим сюжетом, головоломной композицией, гладкостью слога, отточенным до блеска, но холодным мастерством, и не в формальном следовании литературным теориям и социально-философским системам шел процесс становления русской классики. Всемирная значимость русской литературы в исступленно-страстном поиске истины: правды и красоты жизни.

Да, один из важнейших признаков русской литературы — в утверждении того, что искусство «всегда современно, насущно-полезно... Искусства же несовременного, несоответствующего современным потребностям, и совсем быть не может»[2].

Но не утилитарно-потребительские насущность и полезность: идея полезности органически связана в искусстве с идеей прекрасного, потому что истинно прекрасное — всегда насущно и полезно, но далеко не все полезное и насущное — прекрасно.

Какова же природа красоты русской литературы? Прежде всего, понимание красоты всегда связано здесь с понятием правды. Ей органически чуждо утверждение красивой лжи-кривды: лучше плохая правда, чем хорошая ложь,— в красоте этой народной мудрости — одна из важнейших основ нашей литературы. Но в этом ли, кстати, и еще одна из причин ее «жестокости»?

«Реализм в искусстве — это есть, иначе говоря, путь к правде: искусство на пути к правде,— записывал Пришвин.

Реализм — это, вернее всего, русская школа, тождественная с общим устремлением истории нашей морали в ее движении к правде»[3].

Но к какой правде? К правде утверждения или к правде отрицания? Долгое время русский реализм несправедливо именовался отрицательным направлением. Несправедливо и потому, что он никак не вмещался в отрицание, и потому, что в основе самого отрицания лежала все же идея утверждения: «Он проповедует любовь враждебным словом отрицанья...»

В основе эстетики русского слова, как мы видели, лежит и этическое начало — любовь, добро. И это важно отметить: ведь зло тоже может выступать в форме красоты: ведь даже дьявол, как известно, «дьявольски красив». Мы помним, что уже в устном народном творчестве, скажем, в русских сказках, зло всегда побеждается добром, красота и добро в них по существу две стороны единого целого — правды. Потому многие русские писатели и обращались к сказке, что видели в ней великую духовную культуру народа, потому, что «через сказку,— писал Алексей Толстой,— раскрывается перед нами тысячелетняя история народа». В том числе и история формирования и становления его эстетических и этических ценностей.

В утверждении добра как эстетической ценности — один из истоков красоты русской литературы. «Добро само по себе неказисто на вид и убеждает нас, только если осветит его красота. Вот почему дело художника — это, минуя соблазн красивого зла, сделать красоту солнцем добра»,— так осмысливал Пришвин тысячелетний опыт русского народа, завещанный писателям нашего времени. А уж «в добро или во зло было творчество, пойдет созданное на жизнь или на смерть,— размышляет писатель,— остается неизвестным до последнего звена в творчестве: нравственного синтеза, образующего поведение»[4].

Красота русской литературы, в конечном счете, восходит к началам духовной красоты самого народа.

Красота форм величайших творений русского реализма — это как бы видимое, осязаемое проявление красоты их идей.

«Что такое «Война и мир»? — спрашивал Лев Толстой

и отвечал:— Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. «Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось». Потому-то, по его же словам: «...В новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести»[5].

Не позабавить, не удивить, не себя показать нужно истинному художнику, а прежде всего «мысль разрешить», донести читателям правду жизни в тех формах, которые наиболее полно выявляют эту правду. Может быть, поэтому русская литература и дала миру не только живые картины национальной (социальной, нравственной, духовной) жизни своей страны и своего народа, но и шедевры нетленной красоты «как следствие этой правды»...

Белинский, осмысливая в свое время пути становления и развития русской литературы, видел основы ее самостоятельности в том, что она освободилась наконец от магии слепого подражания модным западноевропейским образцам и «пошла по пути истинному и настоящему, обратилась к самобытным источникам вдохновения и идеалов и через это сделалась и современною и русскою»[6].

Современным нашим писателям есть у кого учиться, чему учиться и что наследовать. В трезвом, осмысленном обращении к лучшим традициям русской классической литературы — основа народности и всемирности нашего сегодняшнего, да и будущего литературного движения.

Сейчас в творчестве писателей традиционной школы господствует лирико-исповедальное начало. (Конечно, не в узком смысле «исповедально-мальчуковой» литературы 50-х годов, ведь вся русская литература, по существу, не что иное, как страстная исповедь.) Достаточно распространен сейчас жанр лирической повести.

Предпринимались попытки противопоставить лирическую прозу социальной, то есть той, где в первую очередь ставятся социальные проблемы времени. Но разве лирика несоциальна? Лирическая проза — только особая форма выражения социальности. К тому же лирическое начало, хотя и существенно в современной традиционной школе, все же не определяет суть литературного движения и является лишь одной из возможных форм, одним из способов самовыражения. Лирические жанры прозы могут уступить (да и уступают уже во многом) первенство другим. Но этот процесс внутреннего самоопределения не ме-

няет основ, сущности традиционной школы современной прозы. Вечное движение человеческого духа, мысли, в том числе и воплощенное в художественном слове, происходит по закону преемственности, на основе традиций. Уходящее — не значит преходящее, оно несет в себе и вечное, а значит, сегодняшнее и будущее.

Что привнесло собой лирическое начало в современную литературу? Попробуем посмотреть на него как «на уходящее с чертами будущего» (Владимир Соколов).

Прежде всего, в современную прозу вновь вошла личность автора-творца, как полноправное (а порою и ведущее) начало. «Объективная» картина жизни, которая нередко готова была превратиться в безличностный, ничейный взгляд на мир, уступила место горячему, лично заинтересованному ее восприятию. Образ мира от этого не стал ни субъективно-индивидуальным, ни случайным. Многих наших писателей упрекали в том, что их проза автобиографична и оттого, мол, слишком личностна. Однако нельзя забывать той истины, что «искусство есть микроскоп, который наводит художник на тайны своей души и показывает эти общие всем тайны людям»[7] (Л. Толстой).

Автобиографичны Пушкин и Лермонтов, Толстой и Достоевский, Горький и Шолохов...

«Вы говорите, что Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди такие,— писал Лев Толстой.— И что ж! Результат тот, что даже в этих исключительных лицах не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу. Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее...»

Так что дело, как видим, не в автобиографичности, а в глубине зачерпнутого материала, в самой личности автора. Лирическая проза внесла и новое мироощущение, во многом отразившееся на всей системе художественных средств. Лирики как бы спрашивали: если законы мира одни и те же — и для большого и для малого — если суть жизни отражена как в океане, так и в капле, то зачем я буду искать ее в далеком и незнакомом океане? Не этот ли смысл заключен в «Капле росы» Владимира Солоухина, в лирическом герое Виктора Лихоносова, в рассказчиках («вторых я» авторов) Василия Белова, Виктора Астафьева и многих других?

«Ну, а теперь расскажи мне, что сейчас пишешь.— Я пишу книгу,— так начинается «Капля росы» Солоухина.— Повесть?— Н-не совсем.— Роман?— Нет...— А, я знаю, ты опять пишешь очерки.— Вряд ли...— Так, видно,

это будет нечто автобиографическое?— Смотря как понимать автобиографию.— Но, надеюсь, там есть эти — как их?— герои, и, очевидно, имеется главный герой? Ты их придумал или нашел в горниле жизни?— Не в горниле, а в селе Олепине...»[8]

В этом программном диалоге нашли отражение размышления и о жанре, который «есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось», и о выборе темы, героя, места действия, которые, может быть, не совсем соответствуют привычным понятиям о типичном, но разве типичность пушкинского Савельича — та же, что Германна? Законы, по которым создавался «типичный образ Обломова», совсем не те, по которым существует, например, Раскольников и другие герои Достоевского...

Наконец, в каждой национальной литературе выработалось и свое особое отношение к типичному, которое обусловлено особенностями отношения к миру в целом.

Главная же сила русской литературы, как мы помним, в корнях народного мироотношения, в ее духовной красоте.

В связи с этим вспоминается статья известного писателя Сергея Залыгина «Черты документальности» («Вопросы литературы», 1970, № 2). Правильно указывая на то, что «в современной литературе явлением все более и более заметным становится документализм», автор статьи говорит о неслучайности этого явления, видит в нем «веяние времени, его всесильное звучание». Читателю надоел авторский субъективизм, продолжает автор статьи, в то время как «произведение документальное утоляет жажду читателя в фактах и цифрах»... Что же, литература должна превратиться в сырьевую базу для утоления этой читательской жажды?

Залыгин понимает, конечно, что литература «хочет и дальше играть свою роль, хочет воспитывать, а воспитывают людей прежде всего не сами люди, а отношение людей к фактам».

«И вот,— продолжает писатель,— литература ищет новые средства, которые, во-первых, позволили бы ей включить в одно произведение максимум фактов и событий, а во-вторых, расположить их в такой взаимной связи, чтобы они сами в наибольшей степени объясняли друг друга...»[9]

Опять тот же субъективизм, ибо располагает факты автор. Что же тогда изменяется, кроме количества фактов и цифр?

Выход Сергей Залыгин видит в документальной литературе, которая все-таки еще и литература (так как ей не противопоказан художественный образ) и в то же время — документ (факты и цифры).

Художественный образ не противопоказан и научно-теоретическому исследованию, правда, оно от этого не станет более научным... Как не станет и более художественной литература от того, что в нее будет напихано как можно более цифр и фактов, расположенных соответствующим образом.

Потребности читателей в документальной и в научно-популярной литературе вполне законны и понятны, однако они не могут заменить литературу художественную. Тем более в наше время.

В широком смысле — любая художественная литература документальна. «Вообще вся та литература, которая начисто пренебрегала фактами, так и не стала художественной литературой. Сказка и миф — и те основаны на фактах»,— справедливо пишет Сергей Залыгин.

Современному читателю, видимо, уже мало литературы, основанной на фактах, ему подавай сами факты и цифры, которыми необходимо наполнять современную литературу. Но если говорить всерьез, то «Илиада» Гомера, к примеру, сыграла в истории человечества едва ли не более важную роль, чем те «факты и цифры», которые вызвали ее к жизни.

Но и в более узком смысле литературные документы эпохи нередко оказываются куда важнее, чем целые тома цифр и фактов: «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева и «Путешествие из Москвы в Петербург» Пушкина, или его же «Путешествие в Арзрум», «Былое и думы» Герцена, «Записки из Мертвого дома» Достоевского (Достоевский вообще утверждал, что любая сцена в его романах взята или из самой жизни, или из газетной хроники) — все эти произведения в то же время — нетленные художественные ценности. Очевидно, сам по себе документ не противопоказан художественности. И, стало быть, дело не в количестве цифр и фактов, не в их расположении, а в их художественной убедительности. Чистая документальность — одна из крайностей современной литературы, так же как другая ее крайность — мифотворчество, попытки подвести неповторимость жизни под привычную, понятную схему, заключить ее в стереотип. Ни документальность, ни художественный стереотип не страшны сами по себе как составные элементы художественного целого. Они

страшны, когда ими пытаются подменить самое это целое.

Назначение художественной литературы не в цифровой документальности — она не поставщик духовного сырья и полуфабрикатов. Она сама — духовная пища, ее миссия — формировать основы духовного мира человека, учить его любить жизнь, воспринимать ее не в текущих цифрах и фактах, но в красоте целостного проявления.

Не противопоказан документ и современной традиционной прозе. Более того, документальность стала одним из важнейших элементов художественности в творчестве многих наших писателей. Однако это документальность особого рода. Вот что пишет, например, о Василии Белове побывавший на родине писателя, в тех вологодских местах, которые описаны в «Плотницких рассказах», «Привычном деле», Евгений Носов:

«...даже самому автору подчас трудно определить, от кого что пошло. Вот, скажем, жил через дорогу от Беловых дед Федор Евгеньевич... «Слыхал я, собираешься ремонтироваться.— Дед оценивающе глядит на Васильеву избу.— Дак и давай до холодов...» И пошло, и пошло... Не из этих ли вот порой препотешных, порой раздумчивых дедовских баек собирались те самые «Бухтины» и «Плотницкие рассказы»? Между прочим, познакомил меня Василий и с прототипом своего будущего Ивана Африкановича... Многое от этого тихого и застенчивого человека я потом находил в герое «Привычного дела»...[10]

Нет, тут речь идет не просто о прототипах: «...я,— продолжает Носов,— увез непоколебимое убеждение: все, что до сих пор написал Василий Белов, бережно сверено им с жизнью высокой мерой ответственности большого и честного художника».

Большинство прототипов героев Белова — его земляки, о которых и для которых он пишет. Они же и его первые и неподкупные судьи, ожидающие от писателя правды, и только правды, которую «всегда ревниво и как-то болезненно-честно... оберегает перед своими земляками» Василий Белов. «Тем паче,— размышляет Евгений Носов,— перед лицом такого внимательного и пристрастного читателя, ей-же-ей, трудно, невозможно, непростительно слукавить...»[11]

Да, современная традиционная проза (а слова Евгения Носова о Белове с полным основанием можно отнести и к его собственному творчеству, и к произведениям Виктора Астафьева, и Виктора Потанина, и многих других) сознательно исходит из пережитых собственной судьбой жиз-

ненных реалий, из точного, чуткого воспроизведения определенного пласта жизни, из ее доподлинных «цифр и фактов» — и в этом смысле она истинно документальна.

В одном из лучших рассказов Носова («Красное вино Победы») есть внешне проходная, но внутренне весьма многозначительная сцена: «Я, — повествует рассказчик, — вторую неделю тренировал левую руку и, размышляя о копешкинской земле, машинально черкал карандашом по клочку бумаги. Нарисовалась бревенчатая изба с тремя оконцами по фасаду, косматое дерево у калитки, похожее на перевернутый веник. Ничего больше не придумав, я потянулся и вложил эту неказистую картинку в руки Копешкина. Тот... долго с вниманием разглядывал рисунок.

Потом прошептал:

— Домок, прибавь... У меня домок тут... На дереве... Я понял, забрал листок, пририсовал над деревом скворечник и вернул картинку.

Копешкин, одобряя, еле заметно закивал заострившимся носом»[12].

Вот, казалось бы, конкретный бытовой эпизод, но он запечатлел в себе и нечто существенное, выходящее далеко за рамки конкретности.

Перед нами своеобразная художественная модель: художник и зритель (писатель и читатель), и при этом не любой зритель и не вообще читатель, а тот живой, определенный, но вместе с тем — идеальный читатель-друг, для которого пишет писатель, на чей суд выставляет свое произведение, перед которым «невозможно, непростительно слукавить».

Ведь и рисунок этот преподнесен умирающему солдату не от скуки, не ради хвастовства умением рисовать, но чтобы доставить ему хоть каплю человеческой радости, наполнить его сердце родным, а стало быть — ради добра.

Оттого-то и «документальная» деталь — домок, могла бы и не появиться в ином произведении, но здесь она необходима, потому что она завершила нарисованную картину, сделала ее близкой Копешкину (он, «одобряя, закивал»), а одновременно и все произведение — правдивым.

Добро и правда слились здесь через эту «документальную» деталь в органическое художественное целое.

И дело, как видим, не в количестве «цифр и фактов», их и без того было достаточно в рисунке: тут и «бревенчатая изба», и не просто с оконцами, а именно с тремя, да еще — точно — «по фасаду» и т. д., и не в их особом

расположении... Дело в той внутренней, нравственной установке — для кого, ради чего эти детали? Вот эта направленность и подсказывает истинному художнику значимость и необходимость в отборе документальных деталей, слагающихся в художественное целое. Документальности в ее чистом виде традиционная проза противопоставляет своеобразную документальную художественность.

Естественно, что мы говорим здесь не вообще о документальной литературе, которая по праву занимает достойное место в жизни общества. Мы говорим о проблеме невозможности подмены ею литературы художественной, и особенно в наше время.

Однако это одна сторона проблемы.

Для сегодняшней художественной литературы вообще и для русской традиционной школы в частности характерно все более осознанное стремление к синтетическому отражению мира в его настоящем, впитавшем в себя прошлое, и чреватом будущим. И в этом она следует прекрасным традициям. «Современная *пастораль*» — Виктора Астафьева, его же «*Ода* русскому огороду», «Письма *после дороги*» Виктора Лихоносова... Разве в самих жанровых обозначениях, в самих этих словосочетаниях не отразилось стремление к синтезу временного и вечного? И разве не о том же говорит, например, обращение многих авторов к притче? Прав белорусский писатель и литературовед Александр Адамович, когда отвечает критикам, которые видят в «притчеобразности» повестей Василя Быкова одни изъяны: «Следует нам, видимо, больше исходить из художественного результата, а не из предвзятого отношения к самому жанру: притча, мол, дидактична»[13]. Да, голая дидактика убивает целостность жизни, так же как и чистая документальность или мифологический стереотип. Но притча как одно из средств современной художественной литературы перспективна, ибо подлинная притча — это не жизнь, выжатая до состояния формулы, а органическое единство — частного, случайного и общего, вневременного смысла. Разве не притчеобразны, например, повести Гоголя и романы Достоевского?

Но дело не только в притчеобразности, которая всегда была лишь составным компонентом в многообразии художественных форм нашей классической литературы. Русский реализм, хочу повторить, никогда в целом не тяготел ни к бытовизму или натурализму, ни к отвлеченному рационализму или формализму. Он использовал все приемлемые средства для выявления правды, для служения доб-

ру, в том числе и средства реалистической фантастики. Вспомним «фантастическую повесть» Пушкина «Пиковая дама»; «Нос», «Портрет» (не говоря уже о его «Вечерах на хуторе...») Гоголя и, наконец, «Шинель», из которой «вышла вся русская литература».

Для читателей Достоевского, воспитанных на «Бедных людях», «Униженных и оскорбленных», были странны и неожиданны его фантастические «Двойник», «Бобок» и «Сон смешного человека». Однако один из величайших реалистов мировой литературы осознавал свой творческий метод как фантастический реализм, прямо сопоставляя его с «реализмом в высшем смысле», то есть с реализмом, не останавливающимся на правде факта, на правде быта, но возводящим эту правду до истины бытия.

По-разному, исходя из индивидуальных особенностей своего художественного видения, из своих целей, возможностей, пристрастий, использовали в своих произведениях фантастические элементы такие идейно и творчески несхожие писатели, как Тургенев, Лесков, Некрасов, Салтыков-Щедрин, Чернышевский, Чехов, Бунин, Пришвин, Л. Андреев, Куприн, Блок, Есенин, А. Толстой, Булгаков и многие другие.

Все чаще начинают обращаться к этой традиции, осмысливать ее в новых условиях, использовать ее возможности для выявления существенных сторон нашего времени и наши современные прозаики.

«Сэр... Джорджтаун... Питер Стайлз... океан... маяк... змеи...». Кто это? Конрад? Хемингуэй? Нет,— Василий Белов. Зачем, казалось бы, автору «Плотницких рассказов» и «Привычного дела» с их «деревенскими» проблемами писать рассказ «Око дельфина», который выглядит поначалу случайным и даже чуждым его творческой манере.

Нет ни ощущения привычной у Белова осязаемой достоверности в целом и в каждой детали, ни атмосферы сердечности. Ничего, к чему мы так привыкли в его произведениях. Но попробуем вжиться в мир экзотического рассказа и поймем: перед нами притча, и смысл ее тот же, что и в «Привычном деле», «Поющих камнях», «Бобришном угоре».

И не для того ли решил писатель отойти от своих деревенских тем, перенести действие в мир «вообще» (ибо у Белова и его Джорджтаун и Питер Стайлз не конкретны, как бы ни пытался писатель придать им реально-жизнен-

ную убедительность), чтобы посмотреть на привычное как бы со стороны — обобщенно, чтобы выявить здесь далеко не деревенскую всеобщность своих «бытовых» произведений?

Мы узнаем в рассказе, что маяк, который «нужен всему океану», гаснет по ночам, хотя в нем и нет никаких неисправностей. Оказалось, что в нем поселились змеи и, спасаясь от ночного холода, «ища свою долю тепла и света... совершенно бесшумно и даже деловито» обволакивали зеркало маяка, согревая свои холодные тела, закрывали свет всему океану... Нет, не специально, чтобы погубить идущих на свет маяка. Просто — они — сами по себе. Для них вообще не существует ничего, кроме «своей доли»...

А ведь змея — символ мудрости, ума, знания — вспомним хотя бы библейский образ «Премудрого змия», соблазнившего род людской плодом древа познания...

«Кому же впервые пришло в голову сделать змею олицетворением мудрости?»— размышляет Питер Стайлз.

«Око дельфина»— размышление писателя о ложных и истинных ценностях жизни. Притча лишний раз подтверждает, что не веяниям века, не плодам человеческого разума противопоставляет Василий Белов «уходящую патриархальность», но ложному, холодному, потребительскому разуму — мудрость, согретую душой, светом человеческого духа, благодатную, жизнетворящую мудрость солнца...

«Так ложная мудрость мерцает и тлеет при солнце бессмертном ума. Да здравствует солнце, да скроется тьма!»— не в этом ли бессмертном пушкинском призыве — внутренний пафос всего творчества Василия Белова?

Думается, что притча как жанр (а не одно из художественных средств) вряд ли органична таланту Василия Белова. И все же его неожиданный эксперимент не случаен. Бытовой образ у Белова подчас настолько емок, настолько открыт в целое мира, что воспринимается, о чем я уже говорил, как символ, а в конкретном пласте жизни открывается бытийная всеобщность. Подчас... А ведь русской литературе в ее вершинных достижениях всегда была присуща эта естественная органическая взаимослиянность конкретно-бытового, социально-исторического с обобщенно-философским, бытийно-всеобщим. Слиянность как в целом образе мира, так и в каждом его частном художественном проявлении.

Да и сущность истинной народной притчи (что такое, в конце концов, как не своеобразные притчи — те же рус-

ские сказки: «Колобок», «Репка»?) и состоит прежде всего в выявлении всеобщего в конкретном, частном. Вот почему и думается, что за внешней случайностью притчи Белова скрывается глубокий смысл и большие возможности именно его таланта, уходящего корнями в основы народного мироощущения, а стало быть, и ищущего соответствующие формы самовыражения.

Да, отдельные произведения таких писателей, как Виктор Астафьев, Василий Белов, Василий Шукшин, Федор Абрамов, Анатолий Ткаченко и многих других, чье творчество едва ли не было прописано одно время по ведомству бытописания, могут показаться поначалу неожиданными, случайными даже. Они, на первый взгляд, не вписываются в наше привычное представление о тематике, выборе героев, ситуаций и даже сущности их творчества.

Виктор Астафьев пишет «полуфантастический» рассказ «Ночь космонавта». А что, собственно, в нем фантастичного? Одно-единственное допущение возможности встречи в глухом лесу старого лесника с только что приземлившимся космонавтом. Да, это художественная условность, но она и помогла Астафьеву поставить своих героев в ситуацию, в которой только и был возможен необходимый писателю непринужденно-откровенный диалог.

Небольшое «фантастическое» отступление от натурального реализма позволило Астафьеву психологически и художественно достоверно решить определенную творческую задачу.

И, напротив, пойди он по пути документальной достоверности, заставь он своих героев вести тот же диалог, скажем, во время пребывания космонавта «в родной деревне» — и весь рассказ мог бы выглядеть художественно неубедительным, а сама непринужденная откровенность беседы — авторской «фантастической» натяжкой. Потому что нравственный центр рассказа предполагает полную искренность беседующих.

Обращение к элементам «фантастического реализма» в нашей традиционной прозе пока еще редки и робки, но не случайны: они отражают общую тенденцию к современному осмыслению и новому наполнению достаточно забытых, но традиционных для русской литературы художественных форм. И это действительно подлинное «веяние времени, его всесильное звучание», говоря словами Сергея Залыгина из его упоминавшейся статьи. Правда, как мы помним, писатель сказал их по поводу документальной литературы. Однако и сам он подвергся «веянию» не до-

кументальности, а, как говорится, совсем наоборот, о чем и явствует его повесть «Оська — смешной мальчик» с красноречивым подзаголовком: «Фантастическое повествование в двух периодах». И это — не научно-фантастическая повесть, нет.

Думается, фантастика повести Залыгина многим обязана «Сну смешного человека» Достоевского в том смысле, что это еще один современный эксперимент с осознанным обращением к методу фантастического реализма.

Не случайно освоение этой традиции у писателей, чье творчество так или иначе соприкасается корнями с народными истоками. Мироотношение народа на определенных стадиях его исторического становления было в значительной мере фантастическим. Однако это не нужно понимать в смысле примитивности, неразвитости его представлений. Фантастичность была только особой формой осознания реальной действительности, ее освоения, и практического и прежде всего — художественного.

Это прекрасно понимали многие наши писатели и мыслители. Хорошо известны слова Горького о пророческой мудрости народного сознания, воплощенной, к примеру, в фантастическом образе ковра-самолета. А вот что писал Пришвин:

«Две силы формируют мир, действуя одна в сходстве, другая в различии. То, что в сходстве идет, мы сознаем как законы. То, что в различии,— как личности. Умирая, все идет в сходство, рождаясь — в различие.

И все это высказано в сказке о живой и мертвой воде»[14].

Фантастика сказки — это тысячелетний опыт народа, заключенный в простой, обыденный образ, только увиденный под особым («фантастическим») углом зрения. Понимание этого и позволило тому же Пришвину сказать: «К сказкам, поэзии все относятся, как к чему-то несущественному, обслуживающему отдых человека. Но почему же в конце-то концов от всей жизни остаются одни только сказки, включая в это так называемую историю?»[15]

Освоение и осмысление народности в условиях научно-технической революции закономерно вызывает в творчестве наших писателей своеобразный «возврат» к некоторым формам народного мироощущения, в том числе и к формам народной фантастики, к элементам сказочности. Но возврат этот, как мы понимаем,— не движение вспять, но диалектическое повторение, осмысление прошлого в новых условиях, на новом этапе. Поэтому в нем нужно ви-

деть не самоцель, а необходимое условие поступательного движения нашей литературы.

Обращение некоторых прозаиков традиционной школы к сказочным сюжетам, вмещающим в себя привычные для их творчества темы, проблемы, героев,— отражает этот общий для литературы наших дней процесс.

В небольшой повести «Жила-была семужка (история одной жизни)» Федор Абрамов рассказывает, например, о жизни рыбы, которая многого не знала, пока была маленькой: не знала, что станет большой и сильной, что ей не нужно будет бояться ершей и щук. Не догадывалась, что кроме ее реки рыбы живут еще и в океане. Всему ее научили старшие. Вместе с ними она, преодолев многие трудности, побывала и в океане, который для рыбы, что мир для человека.

Так и человек не сразу познает все *что* и *зачем,* уходит от родного порога в большой и сложный мир. Там он мужает, в нем становится мудрым. Современный человек вышел в Космос. И, как когда-то предрекал Циолковский, выйдет и во Вселенную. Потому что он создан для мира, а не для лежания на родной русской печи...

А что же семужка? Очутившись в мире, она «искренне пыталась припомнить, что такое родина, откуда она пришла в море, но в памяти ее смутно всплывала какая-то духота, тяжкий и мучительный путь». Ей говорят о «законе предков», она слушает, понимает, но никакой власти этого закона в самой себе не ощущает.

«— Какая молодежь пошла нынче!..— возмущаются, совсем как люди, старые рыбы.— Вы бы лучше объяснили мне, чем орать,— возражает им семужка»[16]. Но, видимо, нужно повзрослеть, чтобы почувствовать в себе этот неотвратимый закон предков, закон родины. И тогда, преодолевая любые трудности, рискуя жизнью, рыба идет в родные протоки, чтобы дать начало новой жизни.

Не так ли и человеку нужно повзрослеть духовно, чтобы не просто понять, а всем нутром почувствовать, что он — человек, созданный для всего мира, и та маленькая родина, от которой он взял свое начало, связаны законом предков — законом жизни? Не будем однозначно толковать повесть Абрамова. Каждый может извлечь из этой сказки-притчи свой урок.

«Жила-была семужка»— не единственное обращение писателя-реалиста к формам сказки. О неслучайности ее появления говорит и новый опыт Федора Абрамова в этом роде: рассказ «Сказки старой лошади». И здесь автор ре-

шает творческую задачу не в привычных для него рамках социально-реалистического повествования, но предпочитает использовать сказочный элемент (лошади беседуют друг с другом и обращаются к человеку с мучающим их вопросом). Поначалу кажется, что автора интересует судьба лошадей: «...что говорить — нелегко жилось беднягам. И потому я как мог пытался скрасить, облегчить их долю...» Обычный рассказ и мог бы вылиться в еще одно слово — в защиту лошадей, в слово о необходимости бережного отношения к животным, то есть в размышление именно о судьбе этих животных. Но задача писателя здесь иная: он ставит вопрос о человеческой совести, о человечности. Сказочный элемент понадобился писателю для подчеркнутой заостренности проблемы.

Да, его герой всегда по-доброму относился к лошадям, но это было отношение хозяина и слуги, командира и подчиненного. Забота о слуге диктуется, понятно, прежде всего, интересами самого хозяина. А ведь мы говорим: животное (собака, лошадь) — друг человека... А друг ли? Дружеские отношения основаны на обоюдных интересах.

И вот лошадь —«друг»— обращается к человеку — «другу»: «— Скажите мне... Вы человек, вы все знаете, вы из тех, кто всю жизнь командует нами. Скажите, были такие времена, когда нам, лошадям, жилось хорошо?»[17].

И «друг» отвел глаза в сторону, «и тут мне показалось,— говорит он,— что отовсюду, со всех сторон на меня смотрят большие и пытливые лошадиные глаза...»[18]. Нет, не о лошадях прежде всего забота писателя (хотя и о них, конечно), а о человеке, о его отношении к миру. Его герой — гуманист, он любит все живое, но любовью эгоистической, любовью — для себя.

«— Ну, ну, хватит киснуть! Давайте лучше грызть хлеб, пока грызется...»— вот и все, что он мог выдавить из себя для... друга. И только потом он вдруг понял, «что совершил что-то непоправимое, страшное... И тоска, тяжелая, лошадиная тоска, навернулась на меня, пригнула к земле»[19].

Эгоцентрическое сознание хозяина природы начинает ощущать свою неполноценность, оборачивается против себя самого. Сказочный элемент позволил писателю выявить сложную проблему именно нашего времени, необычность формы рассказа подчеркнула остроту постановки самой проблемы.

Двумерно слово «бытописателя» Анатолия Ткаченко в

его повести «Сказка про маленькую женщину»[20]. Шел солдат с войны. Искал себе пристанища: погибла его деревня, погибли близкие,— повествует автор сказки. Смотрит — стоит маленький дом, маленькая женщина рядом. Попросился отдохнуть. Да так и остался здесь. Удивлялся — все вроде бы обычное, но какое-то маленькое: узенькие досочки, низенькие двери, в комнате так и смотри чтобы о потолок не удариться. И женщина уж больно маленькая. «Что ж ты такая?»,— спрашивает Иван. «Такой-то легче»,— отвечает.

Отдохнул солдат. Захотелось поработать. Решил плетень перенести. «Для какой надобности?— спрашивает маленькая женщина.— Хватит нам». Решил колодец вырыть. У нее —«вода поверхностная. Вредная вода, можно сказать», а Иван привык с детства до чистой, родниковой воды добираться: ведь вода — это начало жизни человека... И снова: «Для какой надобности? Нам и эта хороша». За что ни возьмется Иван — сразу она «будто существовала возле него невидимкой». «Для какой надобности?» Все готовое! Живи себе...

Стал привыкать солдат просто жить рядом с маленькой женщиной. И ей нелегко от вечных Ивановых затей. Хотела убежать от него, да «вдруг остановилась и шепотом, будто боясь, что ее кто-то услышит в лесу, выговорила: «Не надо, не хочу, боюсь...» Так и прижились. Но заметил Иван, как постепенно и сам стал маленьким: сел на его плечо воробей, а «будто мешок с зерном кинули».

«Что же дальше, маленький человек?» — хочется спросить словами названия одного из романов Ганса Фаллады. Так долго были популярны у нас маленький человек, маленький герой, маленькая литература, со своей маленькой философией, что почти заменили собой понятия — литература, герой, человек. (Вспомним хотя бы маленьких Одиссея и Пенелопу из рассказа Андрея Битова.)

«Поспорить бы с ней — да вроде бы неловко, как с ней спорить: с такой мизерной» (это уже не о «маленькой литературе»)?— думает о маленькой женщине солдат. И сам не заметил, как и его «думы сделались маленькими, тихими, не беспокоящими...». Вот какую силищу Иван своротил — с войны вернулся. А тут — мизерная философия жизни... «Надо уходить,— понял солдат. Пошел к двери, ударился о притолоку головой, почему-то обрадовался этому»,— снова стал большим простой человек... И зашагал по своей большой дороге. «И сам рос и шире распахивалась земля...»[21].

Чтобы художественно обосновать ту же идею в рамках обычного реально-бытового повествования, писателю потребовалось бы нарисовать широкую картину социально-исторической жизни народа. Потому что, как известно, «скоро только сказка сказывается, да не скоро дело делается». Сказочный элемент и позволил Анатолию Ткаченко достоверно очертить проблему в емком сюжете рассказа.

Привычные герои Василия Шукшина тоже оказываются вдруг в непривычной для этого писателя сказочной ситуации. Повесть-сказка, как определил сам Шукшин жанр своей «Точки зрения», дала возможность в своеобразном трагикомическом плане материализовать три точки зрения на мир: пессимистической, оптимистической и, так сказать, объективно-реалистической. Сказочный сюжет с его устойчивым приемом троекратного повторения-вариации одного и того же события помог писателю представить единый мир в трех вариантах.

Рассказ Нагибина «Пик удачи» тоже носит подзаголовок «современная сказка»[22]. В чем, собственно, сказка? Здесь нет ни волшебных превращений, ни мыслящих животных. Писатель делает всего одно небольшое фантастическое допущение: его герой, ученый Гай, открыл универсальный метод полного излечения от рака... Но и это — не научная фантастика. Писатель не пытается предугадать, как, кто и каким образом откроет метод, что это будет за метод, так же, как Гоголя, например, в свое время совсем не заботила проблема трансплантации человеческих органов, когда он писал свою повесть «Нос». И хотя приемы внешне разные: у Гоголя — гротеск, у современного писателя никакого гротеска нет, тем не менее суть одна — обоим им фантастические допущения необходимы для того, чтобы в крайней, заостренной форме выявить реалии своего времени.

В «современной сказке» Ю. Нагибин ставит сразу много вопросов: об ответственности ученого, о человеческом взаимопонимании, о пользе простых человеческих чувств в их отношении к науке...

Итак, Гай открыл свой метод. Естественно: медаль «благодетелю человечества», внеочередная Нобелевская премия, академические лавры, памятник при жизни — это ли не счастье.

Но он не весел, от него ушла жена. Его не понимают даже близкие ему люди: «Какое ему дело до этой ничтожной дуры, не может он всерьез страдать от такой потери!»

Это он просто, мол, кость в утешение бросает: «Мол, не завидуйте, я тоже несчастный человек»...

А Гай действительно жить без нее не может.

«Она уподобилась раковой опухоли, и тут его универсальный метод не помогал...» Он молит бога освободить его от Рены, но и боится, что бог исполнит его просьбу: потому что это равносильно освободить его от сердца. Как ни плохо ему — а все-таки с сердцем-то лучше.

Он бредет по улице. «Мимо прошли две школьницы... И скрылись навсегда»,— вот что больше всего пугает его — непрочность людских связей, человеческих обязанностей, чувств. Болезнь куда страшнее рака. «Гай вывинтил медаль и опустил в карман пиджака». Встретив однажды Рену в ресторане (она его даже не узнала), Гай понял, что отняло у него жену, «отняло... безнадежно, навсегда: то, что пронизывало атмосферу этого кабака... то, что тусклым налетом покрывало все лица, лишало глаза блеска, а улыбку радости. Полное отчуждение, так это называется».

Нет большого и малого там, где речь идет о человеке, о его отношении к людям, к миру. Человек, сердцу которого недоступно малое, — не поймет и большого.

Весь мир ему — как базар.

Атмосфера рынка, атмосфера кабака, отчуждение...

Так ли уж обязательно великому ученому быть и нравственно великим? Видимо, эти два таланта все-таки не всегда совпадают, но такое раздвоение нередко ощущается и самими великими как трагедия. Нередко же оно ведет и к трагедии реально-исторической.

Оппенгеймер, как известно, был не только великим физиком, но и всесторонне образованным человеком. Кроме всего прочего — знал восемь языков (в том числе древние), увлекался буддийской и древней индийской философией, средневековой поэзией и т. д.

И все-таки его образованность не помешала ему войти в историю под именем «отца атомной бомбы». Именно под его руководством были созданы не только теоретически, но и практически те самые «Толстушка» и «Худышка», которые уничтожили Хиросиму и Нагасаки.

Что может остановить ученого, который, конечно, должен предвидеть, по крайней мере, предположительные результаты своих открытий? По-видимому, в конечном счете — только глубоко нравственное отношение к миру.

Тот же Оппенгеймер осудил свою деятельность, назвав ее «работой, выполненной за дьявола», стал борцом за

мирное использование атома. Но «работа» все-таки уже была выполнена...

Истинно человеческие открытия, изобретения, могущие послужить только благу, видимо, предполагают в самом открывателе принципиальную человечность и целомудренность мироотношения.

Гай —«благодетель человечества», «самый счастливый человек»— застрелился. Его друг, старый профессор, говорит коллегам Гая: «Знаете, я вдруг понял, почему вы и все вам подобные никогда не откроете ничего путного. Именно потому, что вы не способны покончить самоубийством, если вас оставляет жена...»

Преувеличивает? Может быть, но в этом преувеличении заложена истина: чисто рационалистическое, научно-логическое *бессердечное* сознание не принесет человечеству ничего путного. И кто же откроет универсальное средство от этой болезни, что хуже рака?..

Нельзя сказать, что обращение многих наших писателей к необычным для них жанрам, сюжетам, использованию элементов реалистической фантастики и т. п. становится явлением всеобщим и всеохватывающим. Да и не в этом дело. Процесс, о котором мы говорили, знаменует собой внутренний поиск наиболее емких форм художественного освоения действительности. Уходящие, полузабытые жанры: миф, легенда, слово, сказка, деяние, житие (не случайно Достоевский собирался воскресить эту форму, «переозвучить» ее в новых исторических условиях в своем «Житии великого грешника»); элементы фантастики, летописного стиля, философское осмысление народных эпических образов — все это открывает перед современным писателем-реалистом неисчерпаемые возможности. Все это может стать и уже становится формами современного художественного мышления.

Внутренняя свобода жанра в соединении с художественной документальностью, о которой мы говорили, создает предпосылки нового, поступательного движения нашей литературы. Обе стороны обозначенного явления могут создать органическое единство, воплотить образ мира через нравственный идейно-художественный центр — целостное народное мироотношение, потенциально присущее, как мы видели, обеим граням этого единого процесса.

У нас нередко осуждают писателей за неглубокое знание жизни и хвалят за то, что материал, легший в основу того или иного художественного произведения, близок автору, он его пережил, приобщился к нему своею судьбою.

Все это немаловажные достоинства, но речь все-таки ведь идет о материале, а не о его художественном воплощении. Да и под судьбою часто понимают то, что автор сам был моряком, геологом, шофером, рабочим и т. д. и т. п. Но судьба — это прежде всего те уроки, та обобщающая идея, которую выстрадал автор своим приобщением к жизни.

Любопытный пример в этом смысле представляет творчество недавно вошедшего в литературу Андрея Скалона. В его рассказах «Мишкин снег», «Хозяин Гнилой пади», «В родном городе», «Витины братья» и других, вошедших в сборник «Стрела летящая» (изд-во «Молодая гвардия», 1969), есть и хорошее знание жизни, и понимание своих героев — таежников, охотников, матросов, но нет еще художественной перспективы, нет обобщающей идеи. Это интересные живые зарисовки, но не сама жизнь.

В этот же сборник вошли и рассказы «Вечером, когда поют лягушки», «Рыжая лисица счастья», «Ровный и зеленый луг на том берегу», «Красный бык», в которых Андрей Скалон дает жизнь в детальном рассмотрении, но вместе с тем здесь уже не материал владеет автором, а писатель овладевает им. «Притчеобразность» лучших его рассказов создает глубину и широту художественной перспективы.

Неумолчно орут лягушки в прибрежных заводях залива («Вечером, когда поют лягушки»). «Другие привыкли, наверное, не замечают, а я,— говорит рассказчик,— не могу, меня тревожит эта музыка». И он идет туда, к ним, чтобы разглядеть их, попытаться осмыслить эту чужую жизнь: ведь все равно им придется сосуществовать... Он стоит у залива. И вдруг: «всплеск — илистые зеленые брызги и голос, пьяный и гнусавый: «Дай ей по голове! Пусть не гаркает!»

Рассказ Андрея Скалона ассоциативен, двупланов. Вот перед нами эта чужая жизнь — непонятная, бессмысленная, раздражающая. Герой бродит по городу, заходит в буфет, там, рассказывает он, «я съел глазунью, поговорил за кружкой пива с железнодорожниками, а потом шатался по пляжу, искупался и под вечер снова вернулся в буфет, чтобы утолить возникшую жажду». Все еще сидел тот же железнодорожник, они пили пиво, обсудили разные проблемы «в свете только что прочитанной им газетной статьи», потом железнодорожник пригласил его «отделать в домино каких-то знакомых ему пенсионеров».

Но так как «домино — слишком вызывающий способ убивать время», он отказался... А чем вся эта деятельность осмысленнее лягушачьей симфонии? Кто знает, может

быть, если всмотреться, то и за всем этим стоит какой-то свой смысл, своя жизнь, свой подтекст... Или тоже орать: «Дай им по голове»?!

По другой стороне залива «в чуть напухших облаках медленно замирало солнце... Через все это великолепие безвременного вечного мира шел полным ходом... боевой, острый весь, как штык, корабль»,— так заканчивается рассказ. Две жизни, которые поймут ли друг друга? Две красоты — живая, вечная и стальная — смогут ли сосуществовать? Или — по голове! Только уже не камнем?

Глубокими раздумьями о живой, теплой жизни и чувстве отчуждения, проникающем в духовный мир ребенка, наполнен рассказ «Рыжая лисица счастья».

Родители ушли в гости, а маленький Митя остался один, окруженный своими детскими страхами, враждебными бездушными вещами. Он боится. Он берет воздушное ружье, ставит его у изголовья кровати... И вдруг — «в окне стояла Лисица!» Было заметно белое пятно на конце хвоста. Митя ни на секунду не вспомнил даже, что его комната — на шестом этаже...

Воздушное ружье у изголовья — это как раз то самое, которое должно выстрелить. И оно «стреляет» именно потому, что мальчик не схватил его («а чего она заглядывает?!— Бей по голове!»). Нет: «Входи, пожалуйста! Входи, Лисица!..» О, он сказал «лисица», но подумал: «Входи, Лис...» — уж он-то понимает, что это неспроста, что это тот самый — Братец Лис... Но оглушительно хлопнула дверь квартиры, пришли родители, и Лис исчез. Мите «влили сквозь сжатые зубы валерьянку»— ужасно нервные и трудные нынче дети пошли...

Двуплановы и рассказы Андрея Скалона «Ровный и зеленый луг...» и «Красный бык». Они не лишены пересказа, иллюстративности, но в них есть глубокие раздумья, почти готовые вылиться в наиболее емкие и выразительные художественные формы самовыражения.

О возможностях дарования Андрея Скалона, а вместе с тем и о недостаточной еще его творческой зрелости, которая не позволяет вполне раскрыть это дарование в художественно совершенных формах, дает прекрасное представление рассказ «Красный бык». Рассказ этот отличается многоплановостью, которая создается не за счет нарочитых усложнений, а емкостью образов.

Писатель создает интересные, живые характеры, в которых видятся не только их личные, но и жизненно-существенные позиции. Скалон умеет иногда в небольшой

сцене, в коротком диалоге, в незначительной авторской ремарке высветить характер, приоткрыть перед читателем самое существенное — судьбу человека, его мироотношение.

«Ведь наш век ценит в первую очередь оригинальность, устав от неоспоримостей»,— сказал Подгорбунский, прикрывая рукой рот и стыдясь беззубости». В одной этой фразе раскрыт характер человека, который произносит чужое, даже противное ему суждение. Он хотел, чтобы его воспринимали таким, но одновременно и стыдился этой своей беззубости. Основы этого образа, которые Скалон сумел выявить в рассказе, могли бы послужить материалом для большого художественного полотна.

«— Вот вы все пьете,— говорили ему,— вы погубили в себе черт знает кого!» (Старым алкоголиком был Подгорбунский — человек необычайной эрудиции и талантов, но «никем не ставший», как говорили о нем в институте»,— замечает автор.)

«— Привержен!— стыдливо соглашался он, стирая со щеки набегающую слезу и виновато улыбаясь».

Тут — судьба, тут герой романа, а в рассказе он эпизодический, проходной образ. Что это? Ограниченность писательской проницательности, отсутствие уверенности в своих возможностях воплотить этот характер вполне, в большом произведении? Или, напротив, расточительная щедрость таланта безусловного, но еще молодого и неопытного, разбрасывающего походя такие ценности, которые для иного могли бы стать находкой.

Видимо, и то и другое вместе.

Рассказ «Красный бык»— не о Подгорбунском, а о его сослуживце Холодове, мечтающем о научной карьере, рвущемся к ней любыми путями. Главное для него — не наука, а возможность быть административно сильнее других. В этом образе писатель сумел выявить существенную черту небольшой, но общественно весомой, рационально-прагматической части поколения. Вместе с тем Скалон сумел выявить в нем не только сегодняшнее, но и «вечное», показать не только общественные, но и нравственные черты антигероя времени.

Писатель наделяет его весьма многозначительной страстью: «Холодов любил стрелять... Правда, всерьез пулями еще не приходилось — стрелял по телеграфным столбам... по бурундуку — бурундучью жизнь как сдуло, только на ветках, позади, метрах в двух, повис кусочек шкурки с

мясом. Так просто стрелял, для пробы, для уверенности, что это действительно смерть».

«А чего он сидит!»— как сказал бы герой из рассказа «Вечером, когда поют лягушки».

Страшный, общественно опасный тип этот Холодов, сама фамилия которого соответствует его холодному, активно-мертвящему отношению к жизни.

Однажды Холодова попросили пристрелить быка. (Одурел бык и был опасен людям.) Просят, стесняясь этой просьбы, так как «дело-то вроде такое, палаческое...». Но Холодов «холодно, со злорадством даже подумал: «Палачество... Ну и пусть!» И он сладострастно добивает красного быка: «Наконец-то он был сильнее, наконец-то сильнее» другого существа, пусть это его превосходство всего лишь над обреченным животным, все-таки хоть в этом, но самоутверждение Холодова.

Тихие, подчас незаметные холодовы. Всегда ли распознаешь их вполне? Но не роднит ли рационально-холодовское отношение к жизни персонажа из «Красного быка», который хотел бы видеть мир, да и видит его только сквозь прицельную планку, с холодным рационализмом некоторой части наших современников, толкующих о «сентиментально-патриархальных соплях», когда речь заходит о нравственном, доверительно-целомудренном отношении ко всему живому, к самой жизни?

Этот рассказ тоже заканчивается символически: «Закат был, как Красный бык, и он все рос, поднимался, а потом заполнил собой все небо и медленно и беззвучно двинулся, скрываясь из глаз за округлость земли, очерченной темным лезвием горизонта».

Конечно, здесь чувствуется авторская заданность, но само по себе символическое заключение рассказа оправданно. Ибо в этом Красном быке для Холодова действительно была сосредоточена вся жизнь, чуждая ему. Но бык только частица жизни, и закат, напоминающий Красного быка, утверждает, что жизнь сильнее самоутверждения Холодова.

Приверженность молодого писателя к реалистическому символу можно только приветствовать. Главное — добиться естественности, ненавязчивости символического пласта или отдельной сцены, образа произведения. Можно надеяться, что Андрею Скалону удастся соединить знание жизни с такими обобщающими формами, которые наиболее полно раскроют возможности его дарования.

И последнее. В нашей критике не раз писалось, что рассказ и повесть сегодня закономерно вытесняют и необходимо заменяют собой роман. Таково-де веление времени. И это — действительно факт. Но факт, как известно,— далеко еще не истина, которая, думается, в том, что многие наши закоренелые рассказчики и повествователи видят в повести не высшую и для себя не последнюю форму самовыражения.

Интересны и многообещающи такие выходы к большим эпическим формам, как жанр современной повести-пасторали «Пастух и пастушка» Виктора Астафьева в его же цикле повестей и рассказов «Последний поклон», особенно с выходом последних глав, опубликованных в 5 и 6 номерах «Нашего современника» за 1974 год. Органическое единство цикла «Прощание с древностью» Виктора Лихоносова не сводимо к сумме образующих это единство повестей («Когда-нибудь», «Люблю тебя светло», «Осень в Тамани», «Элегия»).

«Маленькие повести» Василия Белова («Моя жизнь» и «Воспитание по доктору Споку»), представляющие ценность даже не столько сами по себе, сколько в связи с его прежними повестями, говорят о желании «дописать», расширить, углубить, довершить то, что, казалось бы, и без того вполне художественно завершено.

Такая творческая самонеудовлетворенность лишний раз показывает внутреннюю устремленность наших прозаиков-повествователей к иным художественным формам, выходящим за жанровые рамки повести, которые, очевидно, становятся им тесны.

И, наконец, нельзя забывать и о прямом обращении недавних повествователей к жанру романа: «Степан Разин» Василия Шукшина, первые главы романа-эпопеи Василия Белова «Кануны».

И эти, пока еще малочисленные явления все-таки симптоматичны, закономерны. Именно для русского романа традиционно отсутствие жестких канонов формы. Именно этот жанр позволяет сочетать эпический размах и социально-психологический анализ души человеческой, стихию народной речи с заключенным в ней народным мироотношением и философское осмысление современности в исторической перспективе живой связи времен: прошлого, настоящего и будущего.

И не случайно именно роман принес нашей литературе мировую славу.

Важно в рассматриваемом нами литературном явлении нашего времени то, что поиск новых творческих возможностей самовыражения диктуется здесь глубоким осознанием великой традиции отечественной классики: красота — следствие правды. И, стало быть, главное — какую правду несет сегодня своему времени, своему народу и миру в целом слово писателя.

Наша литература вступает в последнюю, итоговую четверть нашего, столь богатого всемирно-историческими событиями, бурного, противоречивого, сложного века.

Многие признанные корифеи советской литературы ушли из жизни, другие в последние полтора десятка лет заметно отошли от активной литературной деятельности. Творчество третьих вполне сформировалось в период до 60-х годов. «Традиционная школа» как литературное явление 60-х — первой половины 70-х годов в значительной мере определила лицо отечественной культуры этого периода.

Говорят, все познается в сравнении. А истинная ценность любого явления, предмета и т. д. устанавливается с соответствующим эталоном, которым для нашей литературы, безусловно, является русская классика. И хоть любое сравнение хромает, рискнем все же вспомнить, что дала русская литература в соответствующий период прошлого, классического для нас века.

«Гроза», исторические пьесы и «Снегурочка» Островского, «Отцы и дети» Тургенева, «Война и мир» Толстого, «Записки из Мертвого дома», «Преступление и наказание», «Идиот» Достоевского, стихи и поэмы Некрасова, поэзия Тютчева — вот только некоторые явления этих лет. И после 1875 года продолжали творить Толстой, Достоевский, Гончаров, Островский, Тургенев, Некрасов, Салтыков-Щедрин, Лесков. России и миру еще предстояли встречи с «Анной Карениной» (1877), «Воскресением» (1899), «Братьями Карамазовыми» (1880), с творчеством Чехова, начинающего Горького...

Что и говорить, нелегко писателям, нашим современникам, «нести классическую лиру», которая подарила человечеству песни таких гигантов, каждый из которых и эталон, и направление, и целая литературная эпоха. И если представлять эти достижения только позади, в пройденном, то рвущимся вперед без оглядки нетрудно потерять всякие ценностные ориентиры и любой одоленный пригорок принять за творческий Эверест. Те, что украдкой оглядываются назад, на все удаляющиеся вершины, могут

однажды увидеть, что незаметно для себя стали выше их на целую голову... А в постоянном восторге перед прошлым рискуешь навсегда остаться в тени этих могучих гигантов. Да и трудно идти вперед затылком.

Но, как известно, классика на то и классика, что она всегда впереди, как идеал. И не случайно все чаще можно услышать призыв: вперед к Пушкину, потому что и он, и Толстой, и Достоевский — не пройденное, не превзойденное, а те вершины, которые всегда впереди.

Думается, что современная традиционная школа нашей прозы формировалась и становилась под знаком именно такой переоценки ценностей и только с такой точки зрения может быть осмыслена и оценена сама. С этих позиций и нужно определять ее место в общем потоке советской литературы. И хотя шестидесятые годы и первая половина семидесятых нашего столетия не дали ни одного произведения художественно равноценного или хотя бы приближающегося, скажем, к «Войне и миру» или «Преступлению и наказанию», нынешнее состояние нашей литературы пессимизма не вызывает. Это был период напряженного внутреннего накапливания сил, время поиска, выбора и прокладывания путей к столбовой дороге великой русской литературы. И в этом плане традиционная школа сыграла значительную роль в подготовке последующего литературного процесса, но и сама она в целом находится на пороге, в предчувствии возможности и необходимости нового слова. Пройденный путь современного осмысления традиций отечественной культуры и истории, определение своего места и назначения в условиях эпохи НТР, эпохи идеологического и нравственного самоопределения — только основа ее дальнейшего развития, залог нового слова.

Говорят, сейчас на литературном небосклоне нет солнца. Но, помните, и Некрасов еще утверждал: «Заметен ты, но так без солнца звезды видны». Ведь и сам Достоевский не считал солнцем ни себя, ни Льва Толстого, ставя в великую заслугу то, что оба они шли вслед за Пушкиным, за истинным солнцем русской литературы.

У нас есть Солнце — наша классическая литература, ее великие традиции, ее великие заветы.

«В моей борьбе,— писал Михаил Пришвин, один из тех писателей, в творчестве которых так ярко отразилось вечное движение подлинной культуры человеческого духа — преемственная связь современности и традиций,— в моей борьбе вынесла меня народность моя, язык мой

материнский, чувство родины. Я расту из земли, как трава, цвету, как трава, меня косят, меня едят лошади, а я опять с весной зеленею и летом к петрову дню цвету. Ничего с этим не сделаешь, и меня уничтожат только, если русский народ кончится, но он не кончается, а, может быть, только что начинается»[23].

И как знать, может быть, и литература наша еще «только что начинается»? Начинается, потому что никогда не кончалась, потому что вечно движение народа в истории, вечно его Слово. Так кто же «придет на родном языке сказать это великое слово»?

1975

II

«Чтобы старые рассказывали, а молодые помнили!»

Исторические корни традиций русской воинской поэзии

I

Тревожно и величаво плывут высокие облака, на крутом холме ветер гнет травы долу, развевает седые пряди певца, разносит по всей Руси «струн вещих пламенные звуки». Внимают им богатыри русские, творцы и свидетели вчерашней славы родной земли. Пройдет несколько лет, и одному из них — совсем юному отроку — придется вступить «в золотые стремена за обиды нашего времени, за землю русскую»... Кому не памятна эта картина Виктора Васнецова?

О чем рокочут струны Бояна? О легендарных ли праотцах русов? Поют ли славу древнему Олегу, что прибил свой щит к вратам непобедимого Царьграда, или могучему Святославу, сокрушившему хазаров? Или храброму Мстиславу, одолевшему в единоборстве перед полками касожскими великана-богатыря Редедю? Или Никите Кожемяке, который в лето 6500 (992) поборол печенежина «и бросил его оземь... и побежали печенеги...».

«И я детям и внукам наказываю,— предупреждает древняя легенда устами одного из завоевателей,— не ходите войной на великую Русь, она век стоит не шатается и века простоит не шелохнется» («О князе Романе и двух королевичах»).

Древнейшие наши легенды, летописи, песни, былины сохранили память о тех, кто словом и делом утвердил в сознании народа непреходящую мудрость-завет: «С родной земли — умри — не сходи». «Тем ведь путем шли деды и отцы наши,— писал в своем «Поучении» Владимир Мономах, князь-полководец, выдающийся писатель и мысли-

тель XI века.— Разве удивительно, что муж пал на войне? Умирали так лучшие из предков наших».

Не только мужество, отвагу, воинский долг завещали отцы детям. Тот же Владимир Мономах поучал: «Лжи остерегайтеся, и пьянства, и блуда, от того ведь душа погибает и тело. Куда бы вы ни держали путь... не давайте отрокам причинять вред ни своим, ни чужим, ни селам, ни посевам... Куда же пойдете и где остановитесь, напойте и накормите нищего, боле же всего чтите гостя, откуда бы к вам ни пришел, простолюдин ли или знатный...»

Не рыцарей силы и меча, но труженика-воина, ратая-ратника формировало общее дело — защита Родины. О многом говорит это родственное созвучие таких, казалось бы, несовместимых для иной традиции понятий, как *ратай*-пахарь и *ратник*-воин, отсюда *соратник* — друг по борьбе, русское же воинство называлось *дружиной* — боевым содружеством. В борьбе за независимость Родины выковывалось и общенародное самосознание, запечатленное в понятиях своего времени: «Не в силе бог, а в правде» (Ипатьевская летопись). Эта мудрость питала силу народного духа на протяжении многих веков — от древнего призыва, ставшего пословицей: «За правое дело стой смело», до чеканных слов на медали в память Победы над гитлеровским фашизмом: «Наше дело правое — мы победили».

Со времени этой великой Победы прошло уже 35 мирных лет. За всю многовековую историю Родины наш народ никогда еще не знал столь долгого периода мира.

В каждом из великих испытаний наша Родина стояла перед смертельной угрозой уничтожения врагом самих основ ее исторического бытия — государственного, национального, культурного, языкового. Шла борьба не на жизнь, а на смерть — и не только двух армий, двух государств, двух народов,— но борьба двух несовместимых миров: мира насилия с его идеей паразитического существования за счет других и мира свободы, независимости Отечества.

Не однажды приходил русский воин как освободитель к другим народам в смертельно опасные для них годины. Вот что писала, например, в «Комсомольской правде» армянская поэтесса Сильва Капутикян в дни празднования 150-летия со дня избавления Армении от турецкого ига:

«Это было время, когда Армения, потеряв государственность, задыхалась и стонала под игом арабской, османской и персидской тирании, когда народ, истерзанный и обескровленный, стоял на грани гибели». Великий армян-

ский писатель-патриот Хачатур Абовян сказал тогда: «Да будет благословен тот час, когда русские вступили на нашу светлую землю... Сколькими и какими невиданными и неслыханными геройствами и доблестью русские послужили величайшим примером для мира и тем самым прославили себя... перед всем миром»...

800 лет назад кочевые орды в течение нескольких десятилетий прошли, подобно урагану, через Среднюю Азию до Центральной Европы, превратив в руины некогда цветущие города — средоточия древнейших культур, бесценных памятников многовековой истории многих народов — Бухару, Самарканд, Мерв, Ургенч...

Во многих из тех древнейших центров человеческой цивилизации культурная жизнь не восстанавливалась в течение всего периода нашествия.

Ордынцы огнем и мечом прошли Северный Иран, Кавказ, вторглись в Причерноморские степи, разграбили Крым, покорили приволжские народы, по существу, уничтожили древнюю культуру булгар с их столицей Великие Булгары на Волге. Арабский историк ал-Омари писал: «Эта страна... <обилующая> водой и пастбищами, дающая богатый урожай... До покорения ее татарами она была повсюду возделана, теперь же в ней <только> остатки этой возделанности». Опустошили Польшу, Венгрию, Далмацию...

Сотни тысяч русских людей погибли вместе с испепеленными Рязанью, Владимиром, Суздалем, Москвой, Козельском, Тверью, Смоленском, Черниговом, Киевом и многими другими городами и селениями.

Героическое, но разрозненное из-за княжеских междоусобиц сопротивление Руси полчищам Батыя не способно было остановить захватчиков.

Источником непреходящего патриотического и поэтического вдохновения может стать образ рязанского воеводы Евпатия Коловрата. Узнав о разорении Рязани (Евпатий в это время был в Чернигове), с небольшим отрядом погнался он за Батыем и ударил по нему с такой яростью, что «смешалися все полки татарские... Почудилось татарам, что мертвые восстали». В неравном бою полегли русские витязи, только пятерых, «изнемогших от великих ран», доставили к Батыю. И спросил Батый: «...зачем мне зла творите?» Они же ответили: «Посланы мы... тебя, сильного царя, почествовать, и с честью проводить, и честь тебе воздать. Да не дивись, царь, что не успеваем наливать чаш на великую силу — рать татарскую».

Завоеватели установили на порабощенных землях систему жесточайшего террора, взимали тяжелую дань, сотни и тысячи невольников угоняли в Орду и на невольничий рынок. Пленников они пускали перед своим войском, при осаде городов, прикрываясь ими, как живым щитом...

Все это — факты. И тем не менее находятся историки, утверждающие, что иго было даже благодетельно для Руси. Академик М. Н. Тихомиров, опровергая подобные толкования, справедливо указывал: «Ярче всего тяжесть татарского ига отражена в русском эпосе. Можно обмануть какого угодно историка, но народную память не обманешь, а именно в народном эпосе мы встречаем указания на тяжесть татарского ига».

Как известно, Карл Маркс, изучавший русскую историю, оставил следующую запись: «...это иго не только давило, оно оскорбляло и иссушало самую душу народа, ставшего его жертвой»[1].

Нашествие нанесло Руси такой материальный, культурный, духовный и моральный ущерб, что, казалось, ей уже не суждено возродиться. Казалось, ей остается одно — удовлетвориться исполнением того назначения, о котором позднее напишет Пушкин: «России определено было высокое предназначение: ее необозримые равнины поглотили силу монголов и остановили их нашествие на самом краю Европы; варвары не осмелились оставить у себя в тылу порабощенную Русь и возвратились на степи своего Востока. Образующееся (европейское.— *Ю. С.*) просвещение было спасено растерзанной и издыхающей Россией...» Впрочем, добавляет Пушкин, «Европа в отношении к России всегда была столь же невежественна, как и неблагодарна».

Пушкин, оценивая прошлое, опирался прежде всего на опыт Отечественной войны 1812 года, когда Россия спасла Европу от цивилизованного «Чингисхана»— Наполеона Бонапарта. (На монументе в городе Бунцлау, где скончался во время освободительного похода русской армии в Европу полководец Кутузов, высечено: «Он спас Отечество свое и открыл пути освобождения Европы. Да будет благословенна память о нем».) «Благодарная Европа», как известно, не забыв еще наполеоновское иго, вновь объединила силы против России, втянув ее в «севастопольскую страду». Поэт и дипломат Федор Тютчев писал в 1854 году: «Россия опять одна против всей враждебной Европы».

Русь и в XIII веке не могла надеяться на чью-либо помощь. Более того, нашествие Батыевых орд с востока совпало со шведско-немецкой агрессией на западе. Однако блистательные победы Александра Невского на Неве и на льду Чудского озера спасли северо-западную Русь от онемечивания.

Для русской земли наступила, быть может, одна из самых мрачных, смертельно опасных эпох.

Но предки наши знали силу и живого, возвышающего, воскрешающего душу слова. Певцы, сказители, гусляры — живая память народа — хранили легенды и были, песни и сказания о воинской силе и боевой отваге русичей. Рождались и новые исторические песни, сказания, старые былины обретали новый смысл, вселяли в народ сознание невозможности существования под иноземным, иноверным игом; сначала надежду, а потом и твердую убежденность в грядущее освобождение.

В русской воинской поэзии обычен образ певца-сказителя как *ратая слова*, вспахивающего души для будущих духовных посевов и всходов. В тяжелые для Родины годины такие ратаи становились ратниками, шли вместе с воинством на врага. В ту эпоху, когда, казалось, русский народ на вечные времена был обречен на рабство, они стали *ратниками слова.*

Память о победах прошлого становилась живым, реальным двигателем внутренней жизни народа. Патриотическое слово нравственно вооружало народ. Русской землей все более овладевала идея единения. Всю свою жизнь положил на ее осуществление внук Александра Невского Иван Калита; сеял «семя духовное» — пробуждал сознание необходимости идейного единения Руси — Сергий Радонежский; вывел полки на поле Куликово внук Калиты Дмитрий Донской.

Нужно представить себе, что значит выйти на решающий бой против врага, который полтораста лет видел в тебе раба, распоряжался тобой по своему усмотрению. Полтораста лет русичи не знали решающих побед...

Правда, за два года до того они встретили ордынцев на реке Воже и не отступили, приняли бой и разбили насильников. Но это были не основные силы захватчиков. Победа была дорога, но никаких реальных перемен в подневольную жизнь она не могла внести. Чуть не в каждом произведении той эпохи читаем одну и ту же фразу: «И сия вся наведе бог грех ради наших». Вот когда, видимо, пришло время горько осознать предупреждения автора

«Слова о полку Игореве»: иноземное иго воспринималось как кара за те времена, когда «засевалось и прорастало усобицами, погибало достояние Дажбожьего внука, в княжеских крамолах сокращались жизни людские. Тогда по Русской земле редко пахари покрикивали, но часто вороны граяли... Черна земля под копытами костьми была посеяна, а кровью полита; горем взошли они по русской земле»...

И вот великий князь Дмитрий Иванович со своими сподвижниками — Андреем Боброком Волынским, Владимиром Серпуховским и Михайлом Бренком двинул рати против непобедимого дотоле врага.

Восьмого сентября 1380 года, когда рассеялся туман, русичи увидели перед собой несметные ордынские полчища. Впереди разъезжал богатырь, вызывая на поединок русского ратника.

Поединок — не просто единоборство двух воинов. Не случайно в древности и даже в средневековье нередко вместо битвы проводился поединок, и победа одного из бойцов считалась победой всего войска. В чем же тут дело? По понятиям тех времен — в поединке решалась *судьба*, то есть совершался суд бога.

И вот разомкнулся передовой полк, навстречу ордынцу выехал инок Сергия Радонежского Пересвет. Сказание говорит, что выехал он обнаженным по пояс, только тяжелый крест прикрывал грудь. Сам Пересвет конечно же понимал, с какой тревожной надеждой смотрят на него соратники в ожидании «решения судьбы».

И съехались, и ударили друг друга копьями, и свалился замертво ордынец, а Пересвет, пронзенный насквозь, все же удержался на коне и, будто живой, вернулся в свои полки. Во время Великой Отечественной врачи документально засвидетельствовали несколько случаев, когда советские солдаты, будучи уже смертельно ранеными, на какое-то время преодолевали смерть и успевали сделать последнее движение, от которого порою зависела жизнь сотен соотечественников...

Победа на Куликовом поле была началом возрождения русской земли и началом конца господства Золотой Орды не только над Русью, но и над многими народами. Как справедливо писал М. Н. Тихомиров: «...значение Куликовской битвы чрезвычайно велико. Она была поворотным моментом в той великой битве народов, которая резко изменила международное положение, она развеяла легенду о непобедимости татарских войск». Уже и в этом смысле Куликовская битва в истории нашей Родины (а не только

одного русского народа) может и должна быть исторически соотнесена и осмыслена в ряду таких событий, как Бородино и победа под Москвой зимой 1941 года...

Нужно сказать, что на Руси уже тогда, сразу после Куликова поля, было осознано значение победы. Как пишут советские ученые, «историческое повествование о... битве на Куликовом поле, находящееся в составе Никоновской летописи, представляет собою выдающийся исторический документ. Он не только проникнут глубоким патриотизмом... но и... стоит на уровне глубокой политической зрелости и мудрости. Памятник этот — прекрасный показатель того, насколько Московская Русь сознавала не только общерусское, но и всеевропейское значение победы... (Греков Б. Д., Якубовский А. Ю. Золотая Орда и ее падение).

Не меньшее значение имела победа и для дальнейших судеб народов Поволжья, Сибири, Средней Азии. Глубокий кризис охватил огромное ханство, и порабощенные народы один за другим сбрасывали его иго, создавая самостоятельные государства. Так со временем образовались государственные объединения таджиков, киргизов, казахов, туркменов, узбеков и других народов. Сами же завоеватели лишь оставили свое имя (татары) народу Поволжья — древним булгарам. А государство Монголия сложилось, как мы знаем, не из завоевателей, но из основного ядра народа, оставшегося на своей исторической родине.

Поистине победа на Куликовом поле — праздник всех народов нашей страны. «Поле это священно не только для русских,— писал академик Д. Лихачев в «Правде» 10 ноября 1979 года.— Хан Мамай вел на Русь различные народы, находившиеся под властью Золотой Орды. Победа русских обеспечила в будущем окончательное свержение чужеземного ига, а следовательно, сделала возможным и дружеское отношение между собой всех народов, подвластных Золотой Орде. Тысячи наших воинов своими жизнями оплатили победу».

Орда, паразитировавшая на живом теле многих народов нашего Отечества, не только по культуре, по социально-историческим интересам, но даже этнически не была однородной. В основную массу ее входили представители самых разных национальностей, принадлежащих к различным культурным, этническим и расовым группам. Значительную часть войска составляли наемники-профессионалы. Так, в войске Мамая на Куликовом поле сражались даже генуэзцы. Откровенно захватническая политика Ор-

ды быстро привела к денационализации составлявших ее элементов, то есть к утрате ими языкового, культурного, духовного облика. Космополитическая Орда была способна вести паразитическое существование только ценой беспощадного террора и насилия как над оккупированными народами, так и внутри собственной системы. Сходную картину являло и наполеоновское нашествие, определявшееся нашим народом как нашествие «двунадесят языков». Армия Наполеона отнюдь не представляла интересов Франции (как Гитлер и бредовые идеи фашизма не представляли интересов немецкого народа). Она была, по существу, международной армией профессионалов войны.

Но в наиболее крайней форме агрессивный паразитизм, претендующий на мировое господство, со всей определенностью выявил себя в идеологии и практике фашизма.

Нет нужды доказывать, что фашизм есть детище мирового империализма, без прямой поддержки которого он не только не смог бы осуществить свою агрессию, но даже и просто сформироваться как заметное явление внутри одного государства. Там, где империализм не может справиться (политически, экономически) с покоренными народами, там он закономерно прибегает к практике фашизма. Так ныне обстоит дело в Родезии, ЮАР, некоторых других государствах.

Империализм — явление космополитическое, и мы знаем: его главные противники — социалистическое и национально-освободительное движение. Но для достижения своих целей он готов надеть на себя любые маски и, если это выгодно, использовать, извратив, идеи своих противников. Именно так поступил и «национал-социализм»: будучи крайними врагами социализма, фашисты провозгласили себя «социалистами». И международному империализму понравился *такой* «социализм». В не меньшей степени пришлись по душе космополитическому империализму и спекуляции фашистов на национальной идее. Тем более что Гитлер делал в этом плане недвусмысленные заявления, естественно не предназначенные для ушей непосвященных: «Я пользуюсь идеей нации по соображениям текущего момента. Но я знаю временную ценность этой идеи. Придет день, когда даже у нас, в Германии, мало останется от того, что мы называем национализмом». И дабы у родителя фашизма — мирового космополитического империализма — не оставалось уже никаких сомнений в истинных целях «национальной идеи» фашизма, добавлял: «Над всем миром встанет всеобщее содружество хозяев и

господ». И «родитель» прекрасно отдавал себе отчет в том, что его детище настолько же «национально», насколько и «социалистично».

Гитлеровскому нацизму в Великой Отечественной войне противостоял истинный социализм и истинный *союз наций* в лице нашего государства — Союза Советских Социалистических Республик. Именно победа нашего Отечества над фашизмом позволила многим народам Европы и Азии образовать свои независимые национальные и многонациональные государства, а другим начать социалистические движения и национально-освободительную, антиимпериалистическую борьбу.

Вдумываясь в историческую закономерность наших побед, мы можем увидеть и определенную их преемственность: не случайно на наших боевых знаменах — ордена Александра Невского, Богдана Хмельницкого, Суворова, Кутузова, Нахимова...

Шестьсот лет назад на поле Куликовом завоевательному паразитизму Орды наш народ противопоставил *государственную национально-освободительную идею* — и победил; более полутора веков назад буржуазно-космополитической агрессии Наполеона противостояла освободительная идея *Отечественной войны;* шестьдесят лет назад международный заговор империализма был встречен всенародным призывом: «Социалистическое Отечество в опасности!» («Россия,— писал В. И. Ленин,— идет теперь — а она бесспорно идет — от «Тильзитского» мира к национальному подъему, к великой отечественной войне...»). Тридцать пять лет назад союз социалистических наций — Союз Советских Социалистических Республик — сокрушил национал-социализм — одну из крайних агрессивных форм космополитического империализма. Ныне реакционным империалистическим идеям, выступающим под самыми разными масками и обличьями, от крайнего космополитизма до крайнего национализма, наше Отечество противопоставило идеологию и практику *союза социалистических государств.*

В периоды, наиболее роковые для исторического бытия нашей Родины, она в конечном счете выходила победителем в смертельных схватках с любыми претендентами на мировое господство. Это были победы русского и затем советского оружия, воинского умения, отваги, стойкости. Каждая такая победа вместе с тем была и победой нравственной, духовной, идеологической.

Мы отдаем себе отчет в том, что русским ратникам

на Куликовом поле противостояли отнюдь не трусливые или плохо владеющие оружием полчища. Нет, русичи знали — против них стоят тысячи прекрасно вооруженных, великолепно владеющих оружием профессионалов войны. Армию Наполеона тоже трудно заподозрить в трусости или неумении воевать: стоит вспомнить хотя бы лозунг «Гвардия умирает, но не сдается!». Огромная военная мощь была сосредоточена в руках фашизма. Вооружен всеми средствами массового, глобального уничтожения и империализм наших дней. Однако меч мечу — рознь. Дело не только в технических отличиях и в воинском мастерстве, но прежде всего в том, какой идее меч служит.

II

«Сойдемся, братья и друзья, сыновья русские, сложим слово к слову, возвеселим Русскую землю, отбросим печаль...» — обращается к современникам и потомкам Софоний Рязанец, автор «Задонщины», в своем слове о воинах, что, «заслужив честь и славу мира сего, головы свои положили на землю Русскую...».

Слово о воинской доблести предков в отечественной литературе всегда было словом о воинах-защитниках, воинах-освободителях. Русская поэзия — от древнейших исторических песен, былин, сказаний до наших времен — не знает ни темы завоевания, захвата, расправы, ни похвальбы и угроз. И это не литературный этикет, это традиция, то есть отражение в художественном слове реального исторического и нравственного опыта народа, его мироотношения. «Нет, не завоевателями и грабителями выступают в истории политической русские, а спасателями», — писал Чернышевский.

Не о войне, о мире мечты и чаяния народа — ратая — ратника. Но если

Исчезли мира дни счастливы,
Пылает зарево войны:
Простите, веси, паствы, нивы!
К оружью, дети тишины!
(Ф. Глинка)

Любые ценности мирной жизни обесцениваются перед угрозой потери свободы Отечеством.

Жить для Отечества, вот бытие одно;
Нам счастье от небес в нем истинно дано.
Мечтатель говорит: «Я гражданин вселенной»,
А русский: «Край родной — вселенная моя...»

Эти стихи Сергея Глинки (брата Ф. Глинки) написаны в 1808 году. Через четыре года — в Отечественной войне — народ деянием подтвердил правоту поэта. Зарубежные, да и некоторые наши отечественные историки удивлялись: крепостной подневольный люд — и вдруг всенародная война... И не находили иных объяснений: русский народ-де испокон веков воспитывался в смирении и послушании...

Можно приказать взять оружие, но на *Отечественную* войну приказом *народ* не поднять.

Отгадыватели «загадки русского характера» не могли или не хотели уразуметь, что для человека, любящего родную землю, во все века не было, нет и не будет ничего дороже Отечества, на защиту которого он всегда выходит, движимый именно свободой совести. «Лучше на родной земле костьми лечь, чем на чужбине в почете быть»,— сказано еще в летописях.

«Народ этот,— писал Герцен о русских,— убежден, что у себя дома он непобедим; эта мысль лежит в глубине сознания каждого крестьянина, это — его политическая религия. Когда он увидел иностранца на своей земле в качестве неприятеля, он бросил плуг и схватился за ружье». И, может быть, именно это народное убеждение стало и главенствующим идейно-художественным истоком патриотизма русской поэзии.

Не случайно народный идеал защитника Родины не рыцарь-профессионал, а Илья — крестьянский сын из города «из Мурома, из села из Карачарова». Не случаен и традиционный для всей русской воинской поэзии образ битвы-жатвы:

На Немиге снопы стелют из голов,
молотят цепами булатными,
на току жизнь кладут,
веют душу от тела,
Немиги кровавые берега
не доборм засеяны,
засеяны костьми русских сынов.

(«Слово о полку Игореве»)

Говоря о России, ее поэты имели в виду не одну только русскую Россию, но и все Отечество, которое складывалось как Отечество многих народов, исторически связавших свои судьбы в едином государстве. Вспомним хотя бы стихи Константина Батюшкова:

От струй полуденных, от Каспия валов,
От волн Улеи и Байкала,
От Волги, Дона и Днепра,

От града нашего Петра,
С вершин Кавказа и Урала!..
Стеклись, нагрянули за честь своих граждан...

Не за рыцарский кодекс чести, но — за честь граждан, за честь Родины, за ее свободу.

Подготавливая общественное мнение Европы к войне против России в середине 40-х годов прошлого века, западная печать не погнушалась прибегнуть в своей пропаганде к низкой клевете на русского солдата. Находясь в это время в Европе на дипломатической службе, Федор Иванович Тютчев выступил с ответной статьей, в которой, в частности, напоминал о том, что русский солдат всего около тридцати лет назад проливал кровь ради освобождения Европы, кровь, «которая слилась с кровью ваших отцов и ваших братьев, смыла позор Германии и завоевала ей независимость...». Тютчев предлагал вспомнить и о другом: «...если вы встретите ветерана наполеоновской армии... спросите, кто из противников, с которыми он воевал на полях Европы, был наиболее достоин уважения...— можно поставить десять против одного, что наполеоновский ветеран назовет вам русского солдата. Пройдитесь по департаментам Франции... и спросите жителей... какой солдат из войск противника постоянно проявлял величайшую человечность, строжайшую дисциплину, наименьшую враждебность к мирным жителям...— можно поставить сто против одного, что вам назовут русского солдата».

Да, история показывает, что великодушие нередко вызывает вместо благодарности чувства зависти и даже ненависти.

«За что ж? ответствуйте»,— обращался к «клеветникам России» Пушкин и сам же объяснял: «...за то ли, что на развалинах пылающей Москвы мы не признали наглой воли того, под кем дрожали вы?.. И нашей кровью искупили Европы вольность, честь и мир?»

В широкий обиход вошло понятие о «беззаветной» любви к Родине. Неужто опыт героической истории нашего народа не оставил нам завет любить Родину? Нет, это один из самых святых заветов — нам и нашим потомкам.

«Быть человеком — значит быть патриотом»— так ставили вопрос все лучшие люди России в прошлом и настоящем.

О, родина, святая,
Какое сердце не дрожит,
Тебя благословляя?..
(*В. Жуковский*)

Пушкин оставил клятву-завет: если придет беда — вновь «встанет русская земля», вновь «в каждом ратнике узришь богатыря», и «в стане русских воинов», как прежде:

...стройный глас героям в честь прольется,
И струны гордые посыплют огнь в сердца,
И ратник молодой вскипит и содрогнется
При звуках бранного певца.

Да, поистине неоценима роль нашей литературы в общенародном, государственно-историческом воспитании, в формировании патриотического сознания.

Трудно найти во всей многовековой истории отечественной литературы хотя бы одного из ее истинно талантливых представителей, который бы не способствовал формированию такого сознания. Есть какая-то прямая, но таинственно-всесильная связь между двумя этими, казалось бы, относящимися к разным сферам жизнедеятельности явлениями: талантом и патриотизмом, гражданственностью. Корни их питаются родниками народности, традиций, заветов, потому-то, может быть, и наиболее значительные плоды творчества всегда были результатом их естественного слияния.

Бывало, мерный звук твоих могучих слов
Воспламенял бойца для битвы;
Он нужен был толпе, как чаша для пиров,
Как фимиам в часы молитвы.
Твой стих, как божий дух, носился над толпой;
И, отзыв мыслей благородных,
Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных.

Такой поэт-певец нужен и в дни «священной войны» и в «мира дни благословенны», ибо, как точно и прозорливо выразился Аполлон Майков,

Враг могуч и хитер! по местам, по местам!
И насторо́же око и ухо:
Бой повсюду пойдет, по земле, по морям
И в невидимой области духа.

Борьба «в области духа» всегда самым непосредственным образом связана и с вполне зримой исторической борьбой, в которой решались судьбы нашей Родины. Так, например, писатель-патриот офицер Александр Бестужев объяснял свое участие в декабристском восстании. «...Я был горячим ненавистником немецкого космополитизма, убивающего всякое благородное чувство отечественности, народности».

Вот об этом-то вечном бое «в невидимой области духа», столь утонченно-иезуитском (если иметь в виду характер некоторых буржуазных идеологических диверсий), о всемирно-исторической битве идей сегодня мы, быть может, более чем когда-либо не имеем права забывать.

«Нам нужен анализ состояния отношений между Востоком и Западом, чтобы найти лучшую форму сближения»,— заявлял в одном из своих выступлений лидер реваншистских кругов ФРГ Ф.-Й. Штраус. Казалось бы, можно только порадоваться такому трезвому взгляду на вещи, но дослушаем продолжение его речи: «...форму сближения, посредством которой можно ославить международную организацию мировой коммунистической империи и с помощью *мирных* средств развалить ее изнутри». Подобные теории и соответствующая практика «мирного завоевания», «вторжения без оружия», как нетрудно догадаться, уповают именно на идеологическую победу — на воздействие на наше сознание, на разрушение наших представлений о социальных, исторических, духовных, нравственных ценностях.

Всегда учитывать «характер резко обострившейся идеологической борьбы на международной арене»— к этому и призывает нас постановление «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы».

Не последнее место в своих планах международный империализм отводит скептическому, нигилистическому отношению к национальным, историческим ценностям, к таким понятиям, как патриотизм, национальная гордость.

«...Идеологи империализма пытаются соединить антикоммунизм со своеобразной разновидностью буржуазного национализма — космополитизмом, национальным нигилизмом. Синтез антикоммунизма и космополитизма — вот главное, что характеризует в послевоенный период развитие антикоммунистических концепций в национальном вопросе»,— пишет, например, доктор философских наук, профессор Э. А. Баграмов (Борьба идей в современном мире. М.: Политиздат, 1975, т. 1). Буржуазные теоретики, продолжает исследователь, «проповедовали необходимость упразднения национальных государств и провозглашения мирового государства, мирового гражданства, разумеется, на капиталистической основе. Концепция мирового сообщества, отражающая агрессивные поползновения международных монополий, заключала в себе мечту об «американском веке».

Крепость и непреложность наших убеждений — мощное идеологическое оружие. Мы — мирные люди, мы на-

стойчиво и убежденно боремся за мир, за мирное сосуществование, за разоружение. Но никогда — за идейное и духовное разоружение.

В боевом арсенале нашего идейно-нравственного, духовного воспитания всегда должна оставаться та задача, о которой еще более полутораста лет назад столь определенно и столь проникновенно сказал поэт-декабрист Кондратий Рылеев: «Напоминать юношеству о подвигах предков, знакомить его со светлейшими эпохами народной истории, сдружить любовь к отечеству с первыми впечатлениями памяти — вот верный способ для привития народу сильной привязанности к родине: ничто уже тогда сих первых впечатлений, сих ранних понятий не в состоянии изгладить. Они крепнут с летами и творят храбрых для бою ратников, мужей доблестных для совета...»

III

Многие русские писатели и сами были воинами — солдатами, офицерами. Среди них не мало и таких, чья жизнь достойна служить примером воинской чести и доблести. Автор «Слова о полку Игореве», как убедительно доказывают многие советские исследователи, был дружинником и, скорее всего, участником похода Игоря. Авторы средневековых воинских повестей, в числе которых и такие выдающиеся в идейном и художественном плане произведения, как «Повесть о разорении Рязани Батыем» и «Задонщина», безусловно, в большинстве своем были воинами. Носили кто мундир русского солдата, кто — офицера: поэты Дмитриев, Капнист, Шишков (последний, как известно, был адмиралом), Державин, Жуковский, И. Козлов, Вяземский, Батюшков, Боратынский, Грибоедов, Ф. Глинка — герой Отечественной войны двенадцатого года, поэт-гусар, легендарный Денис Давыдов, Лермонтов, А. Одоевский, Полежаев, Ал. Бестужев, Достоевский, Лев Толстой, Гаршин.

Среди советских писателей старшего поколения много участников Великой Отечественной войны...

Стихи Лебедева-Кумача «Вставай, страна огромная» в единстве с музыкой А. Александрова стали подлинным гимном Великой Отечественной войны и, думается, непреходящим явлением нашего народного духа.

«В лесу прифронтовом» И. Исаковского, «Землянка» А. Суркова, «Горит свечи огарочек» А. Фатьянова, «Шу-

мел сурово Брянский лес» А. Софронова — малая толика той великой лирической силы, что стала в годы войны мощным оружием духа советского народа.

Анна Ахматова, Николай Тихонов, Александр Прокофьев...— все известнейшие в то время поэты старшего поколения осознали свою поэзию призванной в ряды бойцов — защитников Родины.

«Не посрамим земли русской, но ляжем костьми...»; «Тем ведь путем шли деды и отцы наши...». Наследник отцовой и дедовой славы русский воин, тот, что был «убит подо Ржевом», «устами» поэта-солдата Александра Твардовского передал нам свой завет:

Завещаю в той жизни
Вам счастливыми быть
И родимой Отчизне
С честью дальше служить.
Горевать — горделиво,
Не клонясь головой,
Ликовать — не хвастливо
В час победы самой.
И беречь ее свято...

Велика роль поэзии в передаче от поколения к поколению этого традиционного высоконравственного завета:

Подвиг свят, и праведен порыв!
(И. Аксаков)
Бой идет святой и правый,
Смертный бой не ради славы —
Ради жизни на земле.
(А. Твардовский)

Война неизбывна в сердце солдата, но не просто как воспоминание, пусть и трагически-возвышенное, но как память, как живой долг настоящего и будущего перед прошлым, как «окрыляющий подвиг войны».

Эта память солдата нередко становится внутренним духовным наполнителем образов, порою, казалось бы, ничем внешне не связанных с темой войны. Не случайно в стихах многих фронтовых поэтов так много и прекрасно говорится о счастье мира, тишины. Но в этой тишине — всегда ощутима и прежняя готовность отстоять ее.

Священна земля отцов — наше великое Отечество, обильно политое кровью защитивших ее солдат. «Оно ежели все памятники поставить, как и положено, по тем боям, что тут были, так и пахать негде будет»,— говорит один из героев Евгения Носова.

Основанная на принципах историзма, современная поэзия реально, зримо созидает в сердцах молодых людей идею сохранения всего лучшего, передового, что было в духовном опыте предшествующих поколений.

Восстановление исторической преемственности в качестве живого, вечного основания нашего бытия — в этой идее, думается, раскрывается еще одна сторона гражданственного возмужания нашей сегодняшней поэзии.

Родина — понятие не просто географическое, но и социально-историческое, духовное. И потому прежде всего социально-историческое, духовное познание ее — важнейший показатель гражданской зрелости каждого поэта, каждого человека.

Нам надо знать свою Россию.
Пора пришла. И силы есть!

(А. Прокофьев)

Талант многих поэтов-современников окреп на благодатной почве именно такой традиции — исторической, духовно-культурной преемственности.

Мы должны быть готовыми к тому, чтобы приумножить и передать будущим поколениям завещанное нам на вечные времена духовное наследие воинских патриотических традиций и неразрывных с ними традиций миролюбия, добрососедства. Но, коли окажется Родина в беде,— вновь «пойдем туда,— как сказано в напутственном слове Дмитрия Донского накануне Куликовской битвы,— прославим жизнь свою миру на диво, чтобы старые рассказывали, а молодые помнили!

...Не рождены мы на обиду ни соколу, ни ястребу, ни кречету, ни черному ворону...»

1980

Слагаемые таланта

В последнее время возникало немало дискуссий о творчестве Юрия Кузнецова и особенно о его пресловутой «жестокости». Но вот Ст. Рассадин единым мановением руки (Давайте разберемся...—«Литературная газета», 1979, № 12) снял с поэта несостоятельные обвинения: «Итак,

жестокость? Вот чего не вижу, того не вижу. Скорее, бесчувственность... не жестокость, не доброта, так, нечто среднее. Нулевая шкала».

Да, критик прав: поэтическую позицию Ю. Кузнецова вряд ли справедливо определять как «жестокость». Здесь скорее уж уместно определение «жесткость», я бы даже сказал, «твердость». Но еще меньше справедливости в определении «бесчувственность». Откуда же столько чувств тогда и в рассуждениях самого Ст. Рассадина о поэте? Не «бесчувственность», но скорее бессентиментальность и бескомпромиссность отличают поэзию Ю. Кузнецова. Хотя я и убежден, что никакие отрицательные определения не в состоянии определять ни природу творчества в целом, ни творчество Ю. Кузнецова в частности. Потому я предпочел бы назвать его поэзию просто мужественной.

Согласен: тут есть о чем поспорить, но что ж это мы, в самом деле, словно сговорились, все о Кузнецове да о Кузнецове, будто больше поговорить не о ком?! К тому же такая избирательность, думается, вряд ли может дать основания для каких-то если и не откровений, то хоть обобщений о поэтическом состоянии мира, поскольку Ю. Кузнецов хоть и действительно поэт «глобального» и даже «космического» мышления, но все-таки и он далеко еще не Достоевский нашей поэзии. Почему именно не Достоевский? Да хотя бы и потому, что поэт Юрий Ряшенцев уже написал, по уверению критика А. Свободина (Сезон обещаѐт быть... — «Литературная газета», 1979, № 2), «стихи, представляющие эквивалент прозы»: прозы Достоевского!

Однако, поскольку пример такого фантастического взлета в нашей современной поэзии все-таки единичен и даже, прямо скажем, уникален, спустимся мы все же с заоблачных олимпийских вершин, «где, — говоря стихами Брюсова (заговоришь стихами!),— выше власти все, все — боги да богини», на нашу грешную землю, где (у читателей, да и у критиков еще) есть «печаль и стыд, где вера есть в святыни», где больших поэтов создает и ныне не восторженное и безответственное трюкачество иных критиков, но — как и сто, и тысячи лет назад — общественные, духовные возможности и потребности народа, эпохи.

Во все времена были попытки воздвигнуть на место истинных ценностей мнимые, сомнительные. Но всегда же существовала и иная опасность — скептическое неверие, а потому и недооценка подлинного значения и масштабов творчества современников.

Не будем и мы забывать, что поэты такого масштаба,

как Твардовский, Исаковский, как Рубцов, Прасолов, совсем недавно ушли из жизни, а такие, как В. Соколов, Н. Тряпкин, Е. Исаев, В. Федоров, Ю. Кузнецов, Е. Евтушенко, А. Передреев, Вад. Кузнецов, С. Куняев, В. Казанцев, В. Коротаев и еще десяток, по крайней мере, талантливых советских поэтов — наши современники. И чего греха таить: если значение творчества, скажем, Твардовского или Исаковского было в достаточной мере оценено еще при жизни поэтов, то ведь нельзя сказать того же о поэзии Рубцова и Прасолова.

Предаваться унынию по поводу общего состояния отечественной поэзии несправедливо, но столь же несправедливо было бы и переоценивать наши достижения. В неудовлетворенности читателей и критиков состоянием поэзии мне видится прежде всего все-таки не высокомерие и не скептицизм с их стороны, но вполне законное, осмысленное выражение общенародной духовной, общественной потребности уже не просто в талантливых поэтах, но в подлинно великой поэзии. А не преувеличиваем ли мы общественную роль поэта и поэзии, говоря именно об общенародной потребности? Конечно, впадать в грех смердяковщины сегодня вряд ли кто позволит — помните? «Стихи вздор-с... Рассудите сами: кто же на свете в рифму говорит? И если бы мы стали все в рифму говорить, хотя бы даже по приказанию начальства, то много ли бы мы насказали-с? Стихи не дело...» Но, с другой стороны, кто что ни говори, а поэзия все-таки не хлеб, не сталь... Стоит ли всерьез ставить вопрос о ее состоянии, да еще и возводить его в ранг общенародной, едва ли не государственной проблемы?

Накануне решающей битвы за свою государственную самостоятельность спартанцы, по обычаю того времени, обратились за советом к дельфийскому оракулу. И тот предсказал: просите себе полководца у афинян — и победите. Удивились спартанцы: мудрецами и поэтами славились Афины, а не военачальниками, но ослушаться оракула не решились. Желая посмеяться над соседями, афиняне прислали им хромого школьного учителя Тиртея. Совсем приуныли спартанцы. Но Тиртей оказался поэтом-песнопевцем, в ночь перед битвой пел он воинам песни-сказания о свободолюбии и доблестях предков, зажигая сердца бойцов духом патриотизма. И, разбив наутро врага, суровые, воинственные спартанцы вынуждены были признать, что хороший поэт стоит хорошего полководца. Этой легенде были около двух с половиной тысячелетий.

«В «Илиаде»,— справедливо писал Достоевский,— Го-

мер дал всему древнему миру организацию и духовной и земной жизни»; по свидетельству Джавахарлала Неру, поэзия «Рамаяны» и «Махабхараты» оказала «длительное и глубокое влияние на умы масс», эти древние поэмы «все еще являются живой силой в жизни индийского народа», «неотъемлемой частью» его исторического движения. Представляем ли мы сегодня в полной мере ту роль нашей былинной и песенной поэзии, которую сыграла она в деле освободительной борьбы нашего народа, в осознании общенародного духовного единства, в складывании и формировании русского государства? Вы скажете, тут не поэт, но целый народ выражал свои чаяния, свою душу в поэзии. Но в том-то и призвание подлинного поэта — быть «устами» своего народа. Так, в поэзии Пушкина во всей полноте выразилась «народность в дальнейшем своем развитии, народность нашего будущего, таящегося уже в настоящем, и выразилась пророчески» (Достоевский).

Когда мы говорим о поэзии как об общенародном, государственном деле, мы конечно же имеем в виду общественную потребность в поэзии именно такого «глобального» масштаба, потребность вполне закономерную и, что главное, небеспочвенную.

Или, может быть, оскудела наша земля талантами? Думаю, она и сейчас, как и во все времена, богата ими. Отчего же все-таки общество — скажем так — бьет тревогу? Отчего действительно наше время пока не выдвинуло ни одного подлинно великого поэта?

Позволю себе один на первый взгляд странный пример. Помните, в известной легенде Христос сказал умершему: «Встань и иди»,— и тот якобы встал и пошел... Да, мы давно верим в иные ценности: в наш век наука решает такие задачи, о которых не смели мечтать даже и в самых фантастических предугадываниях наши далекие предки. Да, мы отбросили веру в чудеса и верим в силу науки, опыта, разума, прогресса. Но горе нам, если вместе с этой верою уйдет в небытие и вера, пусть и сказавшаяся в такой наивной форме, в возрождающую, подвигающую человечество силу слова-деяния.

Вне *такой* веры в слово и вне *такого* слова нет и не может быть великой поэзии. Два равноценных по природе таланта, я убежден в этом, один из которых видит в поэзии только средство самоутверждения или даже самоизъявления, а другой — высокую общественную миссию «глаголом жечь сердца людей», дадут все-таки разные по ценности плоды.

В глубокой *вере* и *убежденности* поэта в действенной силе своего слова вижу я первое условие общенародной значимости поэзии. Но это условие необходимо связано со вторым: с осознанием *ответственности* за поэтическое слово, за свой талант. И оба эти условия закономерно напоминают о третьем — о *мировоззрении* поэта. Я говорю не о его начитанности в области философии, не о пресловутой «интеллектуальности», а именно о поэтическом мироотношении, о «глубочайших твердынях познания», как определял Гете основания художественного стиля. Мироотношение поэта скажется в любом его произведении, желает он того или нет.

В ходе дискуссии поднимался, например, вопрос о любовной лирике, и мне пришли на память известные всем стихи Пушкина: «Я вас любил: любовь еще, быть может...». Классический образец чисто любовной поэтической исповеди, не правда ли? А я вам скажу, что вместе с тем это и не менее значительный пример лирики философской. В этом стихотворении во всей полноте сказалось и мироотношение поэта в целом: не проклятие и не упрек даже, но благословение; не эгоистическая, но «светлая печаль».

Вы скажете — это и есть подлинная любовь. Да, но не только к такой-то женщине и не только в таком-то случае. В этом «благословляю» («...дай вам бог...») не видится ли вам благословение и всей жизни, всему миру, то самое, что потом сказалось и в есенинском: «Будь же ты вовек благословенна, что пришло процвесть и умереть»? И не стоит ли за этим «личностно» поэтическим «самовыражением» поэтов самосознание народа в его способности к той «всемирной отзывчивости», о которой прекрасно сказал Достоевский в знаменитой речи о Пушкине? Даже и в таких сугубо личностных, любовных стихах поэта вполне выявляется его *народность*, как скажем, и в любовной исповеди Есенина — в его «Анне Снегиной» — *гражданственность* поэта.

Рассказывают, что одного известного ученого, всю жизнь посвятившего изучению какого-то растения, спросили однажды, какую цель преследует он. Может быть, он предполагает найти новые возможности выведения культурных растений из дикорастущих или отыскать новые целебные свойства и тем самым открыть человечеству и новые пути решения насущных проблем? Да, ответил ученый, и эти, и многие другие практические цели входят в задачу моей работы. Но не только эти. Главное — я пытаюсь познать законы мироздания. Да-да, всего мирозда-

ния... Изучать ведь можно по-разному. Можно изучать любой, будь он малый или великий, предмет — растение или космос — сам по себе. Но если мир — это не просто скопление или совокупность отдельных объектов и явлений, но нечто целое, единое, то, очевидно, общие законы этого целого должны или, во всяком случае, могут проявляться и в любой его части. Мне хочется познать, как и почему в этом растении отразился весь мир в его целом...

Так ныне ставит вопрос современная наука. Так всегда видела мир поэзия: «...тогда по жизни одной любимой березки поймешь жизнь всей весны и всего человека в его первой любви, определяющей всю его жизнь» (Пришвин).

В том, что многие, даже и талантливые современные поэты утратили такое именно мироощущение, и заключается, на мой взгляд, еще одна причина того явления, которое называют замыканием поэзии в кругу личных, частных и т. п. проблем. Для истинной поэзии нет частных и сугубо личных проблем. Любая поэтическая боль истинного поэта, даже его тревога о себе, даже его личное переживание, претворенные в подлинную поэзию,— всегда боль, тревога, переживание за «целый мир», отражение духовного состояния времени, общества.

Переживание современного поэта о «беспощадной сути познания», не только обогащающего наше представление о мире, о Вселенной, но вместе с тем и лишающего порою человека чувства красоты, гармонии, ощущается сначала даже как растерянность поэта перед открывающимися его сознанию силами «разбегания галактик»: «Ни душой, ни мыслью пленной не объять мне этих сил. Где вы, где вы во вселенной, «Хоры стройные светил»?! Бесконечностью пустою мчат миры, себя круша... Нету неба над тобою, беззащитная душа. Так зачем порой ночною ты глядишь в него, глядишь и не с «черною дырою»— со звездою говоришь?!»

Можно, конечно, как угодно расценить правомерность или современность тех или иных образов поэта, но то, что в его личном состоянии вполне отразилась здесь тревога за гармоническое мироотношение, и тревога именно современного человека, доказывать, думается, не стоит. Да, эти стихи Анатолия Передреева вновь доказывают созвучность классических образов и ритмов высокому духовному настрою нашего «рационального» века. Но мне хочется сказать о другом явлении, которое, на мой взгляд, тоже по-своему характеризует нынешнюю поэтическую ситуацию. Стихи эти написаны после более чем трехлетнего молча-

ния поэта, молчания столь упорного, что критики, а может быть, и читатели, кажется, уже успели подзабыть его имя как поэта — нашего современника. Трудно сказать, надолго ли это «возрождение», но мне видится за ним нечто не только личное, касающееся судьбы исключительно этого поэта, но и нечто общезначимое.

Думаю, не одно лишь желание напомнить о себе двигало поэтом — одного такого желания, мне кажется, мало для рождения таких стихов. Здесь двигатель иной: что-то напоминающее толстовское «Не могу молчать»— не по содержанию, конечно, но по истокам отношения к самому творческому акту. Мне кажется, что именно такой, и даже, может быть, только такой, *общественный* творческий импульс, продиктованный сознанием личной *гражданской ответственности* за состояние мира, всегда и во все времена и рождал подлинно тревожащие души современников художественные ценности. И если это так, если в поэтическом сознании возрождается или даже только начинает возрождаться такое высокое, ответственное отношение к слову-делу, это говорит о многом.

Я, быть может, по ряду причин не стал бы упоминать о поэме Вадима Кузнецова «Возвращение»— о ней уже говорилось в ходе дискуссии. Да, эта поэма — явление неординарное. Но я опять же хочу сказать о другом. Разве в этой поэме не виден и весь прежний поэт? Виден — в каждой строке! Но вместе с тем, смею утверждать, в ней произошло и как бы второе рождение поэта. В ней ощущается такая поэтическая и гражданская слиянность, такая концентрация творческой воли и свобода воплощения, которые в прежних его произведениях были как бы еще в растворенном, несобранном состоянии! В своеобразном «возрождении» одного и «втором рождении» другого поэта сквозь их сугубо личные судьбы мне видятся и ростки нового отношения к собственному дарованию, к слову, к поэзии — ростки претворения в жизнь духовных запросов общества.

Да, пока только ростки. Но и они, и такие явления, как поэма Егора Исаева «Даль памяти», как своеобразная современная эпическая песнь-баллада «Четыреста» Юрия Кузнецова (говорю о ней еще и потому, что она как-то оказалась вне поля зрения критики, столь внимательной к творчеству этого поэта),— образцы высокой поэзии, а вместе с тем и гражданственности, и того самого «глобального мышления», о котором мечтают читатели и на которое вправе рассчитывать; они уже есть, и мы —

их современники. Мы должны их осмыслить и оценить.

Великому, ответственному времени нужна и великая поэзия. И уже эта назревшая, ощутимая потребность, «духовная жажда» общества говорит о многом. И она же во многом, думается, поможет и самим поэтам, среди которых достаточно зрелых талантов, пережить и «второе рождение», и «возрождение».

1979

—

«Перед дорогою большою»

Истинная поэзия во все времена была отражением, лицом глубинной духовной жизни целого общества, эпохи.

Одно из самых привлекательных явлений в нашей литературе последних десятилетий — поэзия Николая Рубцова. Мало кому из поэтов не мечталось сказать о себе столь просто, убежденно и столь пророчески: «И буду жить в своем народе». Сказать не в поэтическом запале, но всем складом и духом своего творчества.

Книга его «Подорожники», вобравшая в себя, по существу, почти все стихи поэта, в целом подтверждает собой непреходящую истину подлинного творчества, истину, коренящуюся в истоках народного понимания прекрасного: величина и величие — понятия далеко не равнозначные.

Размышляя о величии «Слова о полку Игореве», академик Д. С. Лихачев сравнивал его с памятниками древнерусского зодчества: «Особенно замечательна эта связь здания с окружающей природой... Древнерусские зодчие стремились строить на высоких местах так, чтобы здание было видно издалека, чтобы оно господствовало над окружающей местностью, венчало холм, отражалось в реке или озере: мирно «завоевывало» окружающее пространство.

...В то же время эти здания органически слиты с рельефом своих высот, они как бы вырастают на их гребне, завершая их, и отнюдь не подавляя нарочитой грандиозностью. Древнерусские зодчие отлично понимали мудрую истину, что величина не есть еще величие...»

Природа народности творчества Рубцова в этих же

истоках. В один из наиболее бурных периодов развития нашей литературы последних лет его поэзия прочно завоевала сознание современников. Не потому ли, кстати, окрестили ее «тихой» лирикой? Невелик по объему «храм» его поэзии, но «виден издалека» именно потому, что «строился на высоте»— венчал собой устремления целого поколения к высотам культуры, к истинно высокой поэзии.

Николай Рубцов вошел в литературу в то памятное «громкими» именами время, когда о лучших традициях русской классической поэзии напоминали скорее используемые в стихах имена Пушкина и Блока, нежели сам дух, сам смысл стихотворства многих из современников Рубцова; когда бездуховность «ультрамодных» приемов, ритмов и рифм, рациональных метафор, ребусоподобных образов выдавалась — чего греха таить — и принималась порою за неоспоримые достоинства и даже подлинно поэтические ценности.

Чуткий ко всему истинному талант Рубцова уже с самых истоков противостоял завлекающей моде мифов о «треугольных шедеврах» и прочих «нетленках»... Поэтическое зодчество Рубцова, вызванное к жизни высотой духовных устремлений времени, которые уже не могли удовлетвориться ни «гениальными конструкциями стиха», ни «глобальной технизацией художественного сознания», подтверждало необходимость новых вершин. Поэзия Рубцова была живым ручательством необходимости и возможности их достижения. Имя Рубцова стало, по существу, синонимом того поэтического явления, которое подготовило в сознании читателей переоценку ценностей, напомнив о бессмертии традиций отечественной поэзии. В нем соединились, столь естественно и столь родственно, поэтическая искренность, природность таланта с осознанной необходимостью овладения высоким профессионализмом; органическое чувство народности с причастностью к классическим традициям культуры. И в этом одна из важнейших основ непреходящей значимости творчества Рубцова как явления общественного, общенационального.

«Подорожники»— так назван последний сборник стихов Рубцова. Так хотел его назвать и сам поэт. Именно это название, думается, наиболее точно и емко представляет лицо сборника, а вместе с тем, естественно, и внутреннюю устремленность таланта Рубцова, и природу его художественного видения, образ его поэтического мира в целом.

«Подорожный,— читаем в «Толковом словаре...» Да-

ля,— к дороге, пути, перепутью относящийся. Подорожные столбы, верстовые... Подорожные люди, путники. Подорожные калачи, пироги, или подорожники. Хлеб-соль на новоселье, подорожник на легкий путь!»

Стихи Рубцова, его «подорожники», тоже «к дороге, пути, перепутью относящиеся»,— поэтический образ тех придорожных «зеленых цветов», что на протяжении сотен, а скорее и тысяч лет врачевали раны путников, шедших из века в век по бескрайним дорогам Руси. «Подорожники»— это символ врачующих сердца и души слов, которые подарил, завещал нам поэт, имевший талант и силы идти дорогой большой поэзии, «прямой дорогой, столбовой». Да, и талант, и силы, ибо и в наши дни, как и во все времена, перед поэзией «не одна во поле дороженька пролегла», не один обходный, окольно-чужедальний путь заманил, закружил лукавыми обещаниями многих талантливых, да не решившихся на «прямую, большую дорогу» поэтов.

Богатырь на распутье у замшелого вещего камня — вот вечный образ русской поэзии, творчества в целом:

И снова узкие дороги скрещены,—
О эти русские
Распутья вещие!
Взгляну на ворона —
И в тот же миг
Пойду не в сторону —
а напрямик...

Вряд ли можно назвать случайным тот факт, что более трети всех стихов Рубцова так или иначе связаны с образом «пути-дороги»: «Перед дорогою большою...», «Железный путь зовет меня...», «И всякий путь оплакивает ветер...», «Как далеко дороги пролегли...», «Были пути мои трудные...», «И невозможен путь обратный...»...

Но если принять во внимание, что и неназванный образ «путей-дорог» сокровенно возникает и в других стихах Рубцова («Я буду скакать *по следам* миновавших времен»; «И разбудят меня, *позовут* журавлиные крики»; «Давно душа *блуждать* устала»; «Все *движется* к темному устью»), если вспомнить при этом постоянство тем и образов разлук, прощаний, встреч, возвращений, отъездов, «отплытий вдаль», ветров и вьюг, летящих листьев и проносящихся лет, «образы утрат», если не забыть, что над всем этим поэтическим миром Рубцова светит «одинокая странствий звезда», то нелегко отказаться от мысли, что именно дорога жизни, выбор пути — основная, центральная тема поэтического сознания Николая Рубцова.

Его творчество не раз толковалось в смысле тихой и едва ли не отвлеченной созерцательности, чуть ли не умиротворенности, в действительности же состояние поэтического мира Рубцова скорее уж можно соотнести с блоковским: «Покой нам только снится...»

«Покоя нет!» — характернейшее признание и у Рубцова: «И отдыха нынче там нет и в помине», «Душе покоя нет»...

Правда, в его поэзии отражено и другое состояние мира:

Слава тебе, поднебесный
Радостный краткий покой!
Солнечный блеск твой чудесный
С нашей играет рекой...

Но такое состояние и воспринимается как редкая радость. Это именно краткий покой, дающийся как отдых, как пристанище душе на тернистой нескончаемой большой дороге. У Рубцова немало стихов, посвященных и иному покою — «вечному», венчающему путь жизни каждого из смертных. Да, в таких стихах его нет бездумного оптимизма, столь характерного для многих и «неюных» поэтов, касающихся «проклятых вопросов». Они, естественно, трагичны по своему характеру, но их содержательность не исчерпывается сознанием неизбежности этого «закона природы». Смерть в поэзии Рубцова не просто венчает путь человеческой жизни, но осмысливается и как такая необходимость, которая дает возможность осознать глубинные, духовно-нравственные основания самой жизни.

До конца,
До смертного креста
Пусть душа
Останется чиста...

Но и «краткий покой» на пути — это те мгновения, которые более всего говорят о причастности смертного человека к вечной жизни мира, страны, народа, и потому именно в такие минуты в стихах Рубцова запечатлены едва ли не самые его глубокие образы вечной, бессмертной Родины:

...И вдруг увижу: смирно на лугу
Траву жуют стреноженные кони.
Заржут они — и где-то у осин
Подхватит это медленное ржанье,
И надо мной —
бессмертных звезд Руси,
Спокойных звезд безбрежное мерцанье...

Именно эти мгновенья, когда поэту открывается вдруг

как бы «сокровенная правда мира» (Пришвин), осмысливаются и как тот идеал, который, может быть, для того и является «идущему сквозь вьюги», чтобы в трудностях пути не забыть о целях движения, не оступиться, дойти, сохранив «чистоту души», чистоту идеала, «чтоб в смертный час рассудок и душа, как в этот час, друг другу улыбнулись...»

Но «вот он и кончился, покой», и снова дорога: «А где покой среди больших дорог?!»

Нет, это не нытье, и если уж и жалобы, то не столько лично-бытового характера, сколько «дорожные жалобы», в пушкинском смысле этого понятия:

На большой мне, знать, дороге
Умереть господь судил...

«Он шел против снега во мраке... Он знал, что в дороге умрет»,— думается, здесь не случайная перекличка дорожных предчувствий, но внутреннее трагическое созвучие в понимании самой идеи дороги у обоих поэтов. Критики М. Лобанов и В. Кожинов отмечали, что «стихия ветра» у Рубцова «непосредственно связана с человеческой *судьбой*... Стихия ветра имеет в поэзии Рубцова *трагедийное* звучание. Но, конечно, не в бытовом смысле слова...»— эта стихия прямо связана с образами непокоя, предчувствия пути, с самой доро́гой, сквозным образом поэтического мира Рубцова.

Этот образ так или иначе притягивает к себе, вбирает в себя всю или почти всю полноту его поэзии, так что другие образы начинают ощущаться как частные проявления главного — дороги жизни, пути, который и сам есть не что иное, как образ судьбы.

Образ дороги, образ судьбы поэта прямо связан у Рубцова с образом Времени — истории, судьбы Родины. Здесь оживает все, «овеянное сказками и болью прошедших здесь крестьянских поколений...» Здесь каждый миг, говорящий о вечности, нетленности мира, земли-Родины, ее судьбы, ее пути, «раз навсегда запечатлен в душе, которая хранит всю красоту былых времен...».

Да, есть нечто удивительно вековечное, национально-народное в этом образе пути-судьбы. Образ этот прошел через всю русскую литературу, отразив нечто существенное в самом национальном сознании. Так, еще Гоголь, сам создавший один из удивительнейших образов Руси-тройки, мчащейся по большой дороге истории, осмысливая природу такого сознания, писал: «...точно как будто мы до сих пор еще... в дороге...»

В той самой, о которой и Рубцов сказал: «Мы по одной дороге ходим все...» В дороге идея русской литературы, идея, которую прекрасно выразил один из героев Достоевского: «Большая дорога — это есть нечто длинное-длинное, чему не видно конца — точно жизнь человеческая, точно мечта человеческая. В большой дороге заключается идея...»

Образ дороги в русской поэзии «был вскормлен образом свободы, всегда мелькавшей впереди!» — вот идея, внутренняя наполненность, вот содержание и устремленность вековечного образа русской поэзии вообще и у Рубцова в частности.

Творческий путь самого Рубцова, его поэтическая судьба во многом и в главном отразили существо духовного, нравственного становления целого поколения. Отразили не декларативно, но в поэтическом духе, в смысле всего его творчества. Народность, историчность, патриотизм его мироотношения сердечно-интимны и вместе с тем общезначимы. И в этой органической слиянности личного и общенародного в поэзии Рубцова нельзя не видеть и залогов будущего социально значимого противостояния скепсису, нравственному релятивизму.

Но замечательно и другое — та удивительная поэтическая чуткость, что дается только большим поэтам и которой сполна наделен был талант Рубцова. Поэт хотел назвать свой сборник именно «Подорожники». Думается, за таким названием скрывается нечто гораздо более глубинное, нежели чисто поэтический выбор. Поэт как будто самим названием хотел указать нам: мои стихи сами по себе — это еще не *большая* дорога поэзии, но они по *этой* дороге. Это именно «подорожники», те, что «на легкий путь!». Те, что помогут осилить и саму дорогу идущему вослед, явить и сам путь в истинно новом слове.

Есть что-то глубоко общественное, трагическое и мужественное, устремленное к этому будущему, еще не сказанному слову-деянию, слову-пути в поэтическом признании Рубцова: «Сам ехал бы и правил, да мне дороги нет...»

В этой скромности поэта и мера точности самооценки, ибо ее диктуют классические идеалы и высокое чувство ответственности за свое слово. Это и указание на истинную цену слова лжепророков от поэзии, тщетно пытающихся убедить не то читателей, не то самих себя в собственной гениальности, ничем не подкрепленной, кроме безответственного самомнения.

Уж и поэтические самобоги объявились. Удивительные

«откровения» пишутся еще нередко, да и печатаются порой: «Я жребием своим вмещаю ипостась...— Отец — Дух — Сын...»

Это недавнее. Но по-своему тоже традиционное. Традиции ведь разные бывают: Пришвин, например, вспоминал о временах, когда и «самый маленький петербургский поэт не только где-нибудь в «Аполлоне» или в «Золотом Руне», а просто в «Копейке» или в «Биржевке» говорил: я — бог».

Маленькому, видимо, во все времена желалось если уж не быть, то хотя бы слыть значительным. Тем более что такое прослывание нередко находит поддержку в ученых «трактатах», арифметически исследующих различные поэтические процессы, ну, скажем, «от Ломоносова до Вознесенского без каких-либо пробелов...». Правда, в них не находится, бывает, места даже для упоминания имени Николая Рубцова...

Истинно духовные поэтические ценности, которые и есть вместе с тем служение народу, Родине, в статистические таблицы не вмещаются. А потому и оставим любителям стихотворных игр их праздные забавы, а представителям так называемых «точных», а если уж называть вещи своими именами, то скорее формалистических методов их надежды на возможность поверить гармонию не то что алгеброй, но — арифметикой.

Музыкальность, мелодика, ритм, рифма — все это не внешние покровы стиха, но такие художественно-идеологические формы, через которые и только благодаря которым сокровенные основы мироотношения, нравственности, духовная и гражданственная содержательность могут выявиться и осуществиться.

Вопрос о формах, господствующих в ту или иную эпоху,— вопрос не праздный, как справедливо считает, например, и М. Гаспаров в своей книге «Современный русский стих». Книга эта по типу и методу исследования не способна ответить на те вопросы, которые так или иначе, но всегда встают перед любым человеком, обращающимся к поэзии: что такое поэзия? зачем она нужна? какова ее общественная значимость? в чем ее истинность?— но может, на наш взгляд, дать подсобный материал для отыскания ответов на подобные вопросы. Так вот, «вопрос этот не праздный,— пишет исследователь,— от него зависит оценка вкуса целого периода русской поэзии». Не случайно, очевидно, уже в новую эпоху один из ныне забытых, но в свое время достаточно популярных толкователей литературы, Л. Пумпянский, говоря о разных видах «реликтов»

(пережиточных форм), косвенно сопоставлял такие, казалось бы, далекие понятия, как рифма... и патриотизм: «Реликтом, по-видимому... является,— писал он,— рифма, связь которой со стихом, социально существенная когда-то, в настоящее время приобретает все более пережиточный характер...» И тут же переходит к «реликту», который называется «военной славой», «патриотизмом», «национальной честью»...

Рифма у нашего толкователя конечно же приплетена здесь лишь затем, чтобы наглядно снизить и такие понятия, как патриотизм и национальная честь, чтобы поставить их как можно «естественнее» в один ряд с «верой в таинственные явления», объявить их реакционными предрассудками, пережитками прошлого. Однако автор этих «идеологических откровений» был прав в одном: да, и рифма и патриотизм хотя и представляют понятия разной степени общественной значимости, все-таки каждая по-своему есть проявление общественного опыта, сознания в разных сферах жизнедеятельности. Форма всегда содержательна.

Поэтический строй лирики Рубцова — в традициях русской классики, об удивительной благословенности слова которой прекрасно сказал Гоголь: «Еще тайна для многих этот необыкновенный лиризм — рождение верховной трезвости ума». Голос Рубцова действительно обретал порою живительную силу вещего звучания русской классики. Магия лучших образцов рубцовской лирики не в завораживании читателей и слушателей гоготаньем согнанных в стада согласных и гласных («...Я — голос... Я — голод... Я — горе... Я — Гойя...), не в «шаманстве» свистящего шепота сползающихся в клубок шипящих («Чую Кучума... чую кольчугу, чую Кучума, чую мочу...»), в магии лучших рубцовских стихов явственно ощутима та «сила благодатная», которая рождается в «созвучье слов живых»:

И забытость болот, и утраты знобящих полей —
Это выразят всё, как сказанье, небесные звуки,
Далеко разгласит улетающий плач журавлей...
Вот летят, вот летят... Отворите скорее ворота!
Выходите скорей, чтоб взглянуть на высоких своих!
Вот замолкли — и вновь сиротеют душа и природа,
Оттого что — молчи!— так никто уж не выразит их...

Именно о таких стихах говорят, и справедливо, что они не пишутся, но выпеваются: здесь слово живорожденное и животворящее.

Но ведь, кажется, и интимно-лирическое? У нас не мало

сегодня поэтов, претендующих на миссию гражданского осмысления прошлого и настоящего. В стихах и поэмах разворачиваются порою грандиозные исторические панорамы: от самоубийства известной кинозвезды до обеда у такого-то президента... Нередки обращения и к отечественной истории. Вот перед нами, к примеру, поэма Евгения Евтушенко «Ивановские ситцы» («Аврора», 1976, № 8). В ней воспроизводится история русского народа от подневольного Ивана-дурака до «свидания с маевочкой», то есть до вовлечения в революционное движение. Иван-дурак почему-то представлен в поэме горьким пьяницей (а ведь речь идет о народе в целом...): «Как у царского орла две башки отдельные, у Ивана лишь одна, да и та похмельная...» Правда, по утверждению Евтушенко, водка не только не мешает, но и способствует поумнению Ивана: «даже водка-ведьма наливала медью матеревшего ума». Видимо, возможно и такое, поскольку «ум рождается народный не под чубом, не во лбу, а в хребтине изнуренной». Не знаю, какие цели ставил перед собой поэт и каким видится ему народ в его историческом прошлом, но в конкретном содержании поэмы он представлен в виде силы косной, бессловесной, внетворческой, думающей «хребтом». О подобных истолкованиях истории писал еще Лев Толстой (напомним еще раз мысль великого писателя): «Все по истории этой было безобразие... жестокость, грабеж, правеж, грубость, глупость... Читаешь эту историю и невольно приходишь к заключению, что рядом безобразий совершилась история России...

...Читая о том, как грабили, правили, воевали и разоряли (только об этом и речь в истории), невольно приходишь к вопросу: что грабили и разоряли? А от этого вопроса к другому: кто производил то, что разоряли? Кто кормил хлебом... кто добывал золото и железо, кто выводил лошадей... кто строил дома, дворцы, церкви? Кто воспитывал и рожал этих людей единого корня? Кто блюл святыню... поэзию народную, кто сделал, что Богдан Хмельницкий передался России, а не Турции?..»

Главная творческая, сознательная сила истории — народ — в поэме Евтушенко предстает в образе «похмельного», «бессловесного», по существу, безголового дурака... Есть в поэме и торжественные декларации такого типа: «Да здравствует, да властвует великий государь — народ!» Пожелание, конечно, прекрасное, но поэт почему-то так и забыл о голове, языке, не говоря уже о душе народа, а потому и не совсем ясно, как же ему при этом властвовать

без помощи «поэта-гения», обладающего всеми этими отсутствующими у народа атрибутами...

Кажется, что в поэме есть все — и исторические факты (правда не выходящие за пределы школьного учебника), и здравицы в честь народа, и... словом, чего тут только нет. Нет только одного — чувства истории. Понимания творческой, духовной истории народа И по существу вышла поэма псевдоисторическая. Главное лицо в ней — «я» поэта, и в этом смысле она узка и даже камерна.

Фамильярно-потребительское отношение к истории совершенно чуждо поэтическому сознанию Рубцова. В его стихах нет заявлений о любви к Родине, к ее истории, о причастности к жизни народа, но стихи поэта в высшей степени и патриотичны, и историчны, и народны. Мы привыкли считать историей последовательность важнейших событий в жизни народа, страны. И это правильно, конечно. Но ведь за этой видимой последовательностью стоит и «невидимая» история преемственности общенародного сознания, чувства земли, Родины, жизни, духовных, нравственных и других общественных ценностей. В поэзии история и раскрывает свою сокровенную сущность, ту, что является истоком исторических деяний, то «золото сердца народного», которое и есть неизменное нравственное обеспечение наших побед и свершений. Это общенародное, исторически преемственное, но непреходящее духовное достояние и запечатлено в стихах Рубцова как обычный, но вместе с тем и лирически возвышенный момент. Патриотизм этих стихов не демонстрирует себя, он живет естественно в самом чувстве кровной слиянности поэтического сознания с исторически обусловленным мироотношением целого народа. Это то же чувство, которое в иных формах более прямо высказано:

С каждой избою и тучею,
С громом, готовым упасть,
Чувствую самую жгучую,
Самую смертную связь.

Такая священная трепетность любви к Родине, к духовной сущности ее исторического движения не может позволить поэту использовать историю как фон или как материал для своих, пусть и претендующих на «грандиозность», интерпретаций, намеков, истолкований.

У Рубцова нигде нет легкомысленной, а потому легковесной эксплуатации исторических, общенародных ценностей. У него всюду явно ощутима личная, как правило, со-

пряженная с общенародной, заинтересованность в судьбе Родины.

Многие стихи Рубцова и воспринимаются как гимны-заклинания:

> Россия, Русь! Храни себя, храни!

> Останьтесь, останьтесь, небесные синие своды!
> Останься, как сказка, веселье воскресных ночей!
> Пусть солнце на пашнях венчает обильные всходы
> Старинной короной своих восходящих лучей!..

В таких стихах заложена удивительная вера-убежденность в магическую силу слова-деяния. Не такие ли стихи-гимны пели и древние пахари?

Но перед нами не стилизация, не попытки подделаться «под старину», а, безусловно, стихи современные, рожденные сознанием вполне определенного пространства и времени. Такие стихи лишний раз напоминают о том, что, говоря о гражданственности поэзии, мы не имеем права путать стихотворные декларации с истинно поэтическим содержанием. Лирика Рубцова принадлежит к тем не столь частым, но подлинно поэтическим явлениям, в которых гражданственность, патриотизм, историзм мышления не служебные покровы, не одежды, «накинутые на плечи» стихов, но плоть их и кровь, духовная сущность самой их художественности и их музыкальности.

В звуках лирики Рубцова содержится музыка дорог, в них сквозит беспредельность, открытость, в них просторно дышать слову. Сравните с внешними, так называемыми «рублеными ритмами», якобы соответствующими стилю современной эпохи, хотя бы такие стихи поэта: «Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны...» Иному из современных поэтов одной этой строчки бы хватило, чтобы сделать пять-шесть ступенек.

Стихи Рубцова сами просятся на музыку, скорее даже музыка просится из стихов: их не нужно перекладывать на музыку, ее нужно улавливать в них, слышать ее, как слышали музыку песен, былин, сказаний в самой ритмике их словосочетаний древние певцы-гусляры, сказители. Многие стихи Рубцова — это песни и в эпическом смысле. Вслушаемся в музыку хотя бы вот этой строки: «Меж болотных стволов красовался восток огнеликий...» Музыкальная открытость, возвышающий простор строки Рубцова сродни эпическому ладу древних поэм. И сама лексика таких стихов («восток огнеликий») не от бенедиктовски-северянинских красивостей, но из той же эпической тради-

ции. Здесь нет ни намека на стилизацию или на то, что называют литературной реминисценцией, художественной цитатой, подражанием.

И всей душой, которую не жаль
Всю потопить в таинственном и милом,
Овладевает светлая печаль,
Как лунный свет овладевает миром...

Эта светлая печаль не из Пушкина («Печаль моя светла»), но конечно же от Пушкина. Здесь не цитата, но родственность мироотношений, рождающая созвучие, музыку состояний.

Конечно же мы далеки от мысли считать поэзию Рубцова явлением пушкинского порядка и по объему сделанного, и по мощности и значимости самого поэтического таланта, по силе духовного воздействия на современников, по уровню мышления и дарования. Речь о том, что Рубцов —«неведомый сын удивительных вольных племен», как сказал о себе сам поэт,— все-таки, как и Пушкин, из той же традиции, берущей начало в непреходящих основаниях народной нравственности, в истоках народных представлений о правде, добре, красоте. Из той почвы, из которой вышла вся русская классика: Лермонтов, Тютчев, Фет, Некрасов, Блок, Есенин... Во всяком случае, лучшие стихи Рубцова: «Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны», «Журавли», «Видения на холме», «Старая дорога», «В минуты музыки», «Над вечным покоем», «В святой обители природы», «Душа хранит», «Ферапонтово»— такие стихи не стыдно поставить в единый ряд русской поэтической классики...

В сборник вошло немало слабых или неудачных опытов поэта. Большинство, но далеко не все, собрано в особую рубрику: «Из ранних стихов». Думается, что, хотя они и не могут представлять лицо творчества Рубцова, все-таки и в знакомстве с ними есть свой глубокий смысл: лишний раз убеждаешься в том, сколь напряженной и духовно наполненной была дорога поэта к обретению себя в поэзии. От изначальной искренности дарования до искренности мастера предстоял творчески нелегкий путь. Путь от предчувствия поэзии к самой поэзии, к духовному и культурному обогащению природности таланта, к мастерству.

Тем, кто видит в поэзии, в художественном творчестве вообще не просто способ, так сказать, культурного времяпрепровождения «в час перед обедом» или на «сон грядущий», не только возможность личного эстетического

наслаждения, тем, для кого поэзия, кроме того и главным образом, еще и выражение творческих возможностей целого общества, отражение его духовных запросов, для кого поэт не сам по себе, но детище всего народа и способ его духовного самовыражения,— тем такие явления, как поэзия Рубцова, говорят многое и о многом.

И все-таки напомним: он ощущал, что само по себе его творчество еще не большая дорога, но уже ее подорожники. И потому такое значительное явление еще более отрадно внушаемой им надеждой на будущее слово: «Грядущий за мною — сильнее меня», «Идущий осилит дорогу...»

Николай Рубцов все еще наш современник. В прошлом году ему исполнилось бы только сорок... Трудно сказать, какие замыслы, какие надежды ушли с ним. Продолжают творить его спутники по общему пути, появились новые поэтические имена, а с ними и новые надежды. Но творчество Рубцова уже сегодня вполне определилось среди безусловных имен в том поэтическом ряду, для которого важна не столько временна́я последовательность предшественников и преемников, сколько непреходящая причастность каждого из них к духовной жизни народа в его историческом движении.

1977

«Душа подвига»

I

Есть у Тютчева такие стихи:

Она сидела на полу
И груду писем разбирала —
И, как остывшую золу,
Брала их в руки и бросала...

Бытовая, обыденная сцена. Поэт видит ее, как бы находясь тут же, рядом. Между поэтом и объектом его видения возникает связь со-чувствования, со-понимания, когда «душа ищет родную душу для встречи». Затем исподволь рождается предчувствие выхода за пределы обозначенной ситуации: «Брала знакомые листы и чудно так на них глядела...» И вдруг — обыденный мир как будто

распахивается, и мы становимся соучастниками такого поэтического чуда, когда, говоря словами того же Тютчева: «И бездна нам обнажена... и нет преград меж ей и нами».

И чудно так на них глядела —
Как души смотрят с высоты
На ими брошенное тело...—

это трудно анализировать. Это нужно чувствовать, быть поглощенным этим мгновением слияния личности с целым миром. Установление связи с объектом видения (встреча с «родной душой») как бы по «горизонтали» в первых шести строфах стихотворения еще не создает этого чуда распахнутости в целое мира и причастности ему. Здесь только возможность «выхода из себя», но еще не сам выход. Состояние, когда обнажается бездна и уже «нет преград меж ей и нами», требует еще и иной, как бы «вертикальной», проекции видения, что и создает «объем», целостность поэтического образа мира, в котором через конкретные, бытовые «текущие» реалии прозревается бытие.

Такая «объемная целостность»— органическое качество национального образа мира русской поэзии от эпического: «Высота ль, высота ль поднебесная, глубота ль, глубота ль—океан-море»—до Пушкина, от Тютчева—до Есенина...

Может быть, в том-то и состоит истинность таланта, что здесь, в этой земной текущей плоти, поэт прозревает «духа мощное господство» (Фет) и «душу облекает в плоть» (Есенин) поэтического слова.

Так и в поэтическом мире современного поэта Николая Рубцова — даже и «ромашки будто бы не те — как существа уже иного мира»,— не затасканные, бутафорски-поэтические цветочки, но та «плоть земли», которая сопрягает душу с «всемерной жизнью»: «Когда ж почую близость похорон, Приду сюда, где белые ромашки, Где каждый смертный свято погребен В такой же белой, горестной рубашке...» («Над вечным покоем»).

За таким «я» поэта стоит не просто его индивидуальное умонастроение, но судьба личности, кровно связанная с судьбой страны, народа, мира. Эта связь не обязательно материализуется наглядно в прямом высказывании. Но она всегда присутствует незримо в самой ткани стиха, как бы «духовно обитает» в ней.

Потому-то среди высших, созданных человечеством ценностей выдающееся место принадлежит и поэзии.

Подвижническая сущность, горний полет мысли, глубины духа русской поэзии объясняют непреходящую веру человека в жизнеутверждающую, целящую силу ее «вещей

правды», в ее «из пламя и света рожденное слово», в ее пророческую миссию.

«Поэт в порыве вдохновения,— утверждал Достоевский,— разгадывает бога»,— а говоря языком современных понятий,— прозревает дух и смысл живой жизни мира как целого —и, «следовательно, исполняет назначенье философии». Естественно, философии особого рода — не научно-логического, но поэтического постижения мира. В этом смысле мы обычно и говорим о поэтическом или шире — о художественном мироотношении. В этом же, художественном, плане мы нередко употребляем (может быть, за неимением более точного определения?) и понятие нравственности, понятие, которое как будто принадлежит иной, внехудожественной сфере. Действительно, поэт творит по законам красоты, его творчество и до́лжно судить по законам эстетическим. Нравственные же понятия добра и зла находятся в области реально-житейской, в сфере поступка, деяния, то есть в сфере этической. Так, например, Пришвин писал:

«...основная ошибка в том, что источником поэзии считается доброе сердце... Запомните это навсегда, что из доброго сердца выходят добрые дела, но поэзия рождается в иных областях нашей души. Она рождается в простой, безобидной и неоскорбляемой части нашей души, о существовании которой множество людей даже и не подозревает... Огромное большинство людей в жизни своей исходит от обиды, оскорбления или греха... Источником моих слов... является совершенно простая безобидная, неоскорбляемая часть души... В охране этого родника не участвуют ни добро, ни зло: эта радость жизни находится по ту сторону добра и зла».

Хорошо, допустим, что это так. Допустим, что огонь истинной поэзии рождается в тех глубочайших родниках души, которые недоступны влиянию ни добра, ни зла, что сам по себе этот огонь не есть ни добро, ни зло. Почему же и не допустить этого, ведь и в самой реальной жизни самый что ни на есть реальный огонь тоже сам по себе — ни добро, ни зло, он действительно «по ту сторону». Но... Целое мира потому и осознается нами как целое, что не знает абсолютных водоразделов на непроницаемые сферы этического, эстетического и т. д. «Нейтральный» сам по себе «космический» огонь всегда проявляет себя в деянии либо как величайшее благо (огонь животворящий, дарующий свет, тепло и самую жизнь), либо как величайшее зло (сожигающий, пожирающий ту же самую жизнь). И чело-

век с тех пор и стал Человеком Разумным, когда научился направлять «нейтральный» огонь — в сторону добра, превращать силу, стоящую «по ту сторону», во благо. И в области духовной жизнедеятельности огонь, рожденный в тайниках «неоскорбляемой души», поэт переплавляет в слово-деяние, становясь Человеком Духовным. Потому-то и тот же самый Пришвин дает следующую «формулу» поэтического творчества: «Поэзия — душа подвига, обращающего красоту в добро».

«Слово, слово — великое дело»,— утверждал и Достоевский. Потому-то и рождаемая в «космических» тайниках души поэзия как деяние требует от поэта уже не нейтральности («к добру и злу постыдно равнодушны»), но подвига («глаголом жги сердца людей!»). Потому-то и столь существенно, по какую сторону добра и зла по отношению к огню своего поэтического дара находится слово поэта.

Ведь для того чтобы осветить обыденную сцену так, как это сумел, например, Тютчев («так души смотрят с высоты»), нужно, чтобы огонь его поэзии был поднят на достаточную высоту. Для этого нужно, чтобы сам поэт, говоря словами Лескова, «возносил дух над низменностями обычных барахтаний».

Мир поэмы Юрия Кузнецова «Дом» — мир «раздвоенности» и «растроенности», увиденный и запечатленный в том его трагическом состоянии, когда и «воздух раздвоен», и «земная даль рассечена, и трещина змеится». Но это не умозрительная «трещина», отражающая внутреннее состояние самого поэта, его личного мироотношения. Это поэтическое отражение реального состояния мира в войне, в самом широком смысле этого слова, от конкретно-исторического (Великая Отечественная война) до «метафизического» (борьба добра и зла), но опять-таки отраженная в социальных, бытовых, нравственных реалиях: «Мир треснул», —Гамлет говорил. Он треснул наяву... Через равнину и окно Пролег двоящий путь. Через пшеничное зерно, Через девичью грудь. Разрыв прошел через сады И осень золотую, И с яблонь падают плоды В ту трещину глухую». Поэтический образ здесь глубинен и многогранен: «разрыв», к примеру, здесь не только отвлеченное понятие всемирного «раздвоения» («Мир треснул»), но и вместе с тем реальный разрыв снаряда. Здесь частное и общее, реально-бытовое и нравственно-бытийное соединены в едином слове. Так уже в самой форме поэтического образа обнаруживается иное, противостоящее «раздвоенности» мира качество — собирательность, внутренний настрой

сознания на собирание «расстроенного» мира («троился сумрачный старик») в высшее духовное единство.

Позиция автора — отнюдь не простое «возвышение духом» над «добром и злом», но прозревание в этой борьбе ее ведущей тенденции, ее внутреннего смысла. Такая направленность поэтической воли и требует от поэта определенной позиции — «единства взгляда», целостного мироотношения. В поэме Кузнецова такая воля не только проявлена в содержательности самой формы, но и явлена в сознательном отношении к читателю-другу: «Оставь дела, мой друг и брат. И стань со мною рядом. Даль, рассеченную трикрат, Окинь единым взглядом. Да воспарит твой строгий дух В широком чистом поле! Да поразит тебя, мой друг, Свобода русской боли!»

«Природа,— писал Пришвин,— для меня огонь, вода, ветер, камни, растения, животные — все это части разбитого единого существа. А человек в природе — это разум великого существа, накопляющий силу, чтобы собрать всю природу в единство».

Вот этот-то угол зрения, этот «источник света» я и называю (хотя, повторяю, может быть, и за неимением другого, более точного определения) духовно-нравственным центром, определяющим художественное видение, а следовательно, и поэтический образ мира.

II

Осмысливая процессы, происходящие в сегодняшней нашей поэзии, отдельные критики ставят, однако, даже в заслугу некоторым советским поэтам «заземление» русского стиха и в теории, и на практике, которое произведено ими вполне сознательно, намеренно.

Каковы же истоки, в чем смысл и какова цель подобной «теории и практики» и тем более их бескрылой апологии? Не в смешении ли критериев, не в открывающейся ли возможности уравнять «орлов» и «кур» (как писал еще Крылов: «Случалося орлам и ниже кур спускаться, но курам до орлов вовеки не добраться»). Отнимите полет у орла, ведь он и опустится ниже кур, и угол зрения его изменится, и станет поэзия искать истоки света не в парящем духе сердца, а где-нибудь пониже... Вдумаемся, к примеру, хотя бы в такие стихи современного поэта: «Меня тоска познанья точит. И Беркли в сердце у меня. Его студенчество — источник бунтарства, света и ума. А клещи спутницы прелестной вниз расширялись в темноте, как тени, расширяясь, если источник света в животе».

Должен сказать, что выбор именно этого поэта здесь не случаен. Стихам Вознесенского нельзя отказать ни в популярности, ни в значительном влиянии на почитателей и подражателей. Поэтому, говоря о Вознесенском, мы нисколько не собираемся переходить «на личности», но, напротив, попытаемся рассмотреть его поэзию как явление, как тип художественного сознания, достаточно распространенный.

Сам же поэт важен для нас в этом плане как один из наиболее ярких представителей такого типа.

При упоминании о Вознесенском все еще продолжают говорить о «новом поэтическом синтезе», «смелости ассоциаций», «виртуозности», «интеллектуальности» и много еще о чем. Пока об «интеллектуальности». Если интеллект измерять количеством произносимых «интеллектуальных» слов: «познанье», «Беркли», «бунтарство», «ум» и т. д., то нельзя все-таки не признать, что телевизор или газета «интеллектуальнее» поэта. Очевидно, дело не в наборе тех или иных слов, а опять-таки в «угле зрения», в источнике света, который и собирает их в единый образ. Но согласитесь, чтобы видеть так, как видит Вознесенский в приведенных стихах, нужно ведь, чтобы и источник света находился в соответствующем месте. Чтобы видеть мир из живота или даже животом, действительно нужна определенная виртуозность, даже оригинальность и своего рода индивидуальность, правда никакого отношения к искусству поэзии не имеющие.

В поэме «Авось» Вознесенский навязывает свой излюбленный способ смотреть на мир и ее герою, конечно тоже ничего общего не имеющему с реально-историческим прототипом, но не в этом дело: «Принесите трубу подзорную под названием «унитаз». Если глянуть в ее окуляры, то увидишь сквозь шар земной...» Что ж, автору, как говорится, виднее, ибо для него и «душа — совмещенный санузел»...

Создается впечатление, что виртуозность, которая сделала поэта в свое время «любимцем моды легкокрылой», начала понемногу надоедать читателю и стала просто скучной. Тогда-то и начался поиск еще более «новых средств» игры на нерве читателя, которые он и отыскал в особой форме эпатации: «от порнографии души» до «плавок бога»...

Говорят о «технике» Вознесенского. Спорить не стану. Вознесенский достаточно умелый техник стиха, и это, конечно, немаловажно. Художник должен обладать не только художническим даром видения, мышления, но и высокой техникой перевода, переплавки этого видения на язык

красок, звуков, слов. Однако прислушаемся к сетованиям одного из выдающихся техников-стилистов: «Ни в стиле у нас всех нет недостатка, ни в гибкости смычка и пальцев, свидетельствующей о таланте,— писал Флобер.— Оркестр у нас сложный, палитра богатая, средства разнообразные. Во всяких уловках и завязочках мы смыслим, вероятно, больше, чем когда бы то ни было. Нет, вот чего нам не хватает — внутреннего начала... Мы становимся учеными, археологами, историками, медиками, мастерами на все руки и знатоками. Какое все это имеет значение? Где же сердце, одушевление, соки? Откуда исходить и куда направляться?» Вот центральный вопрос человека, подлинно обладавшего виртуозной техникой.

А какова природа «виртуозности», зависящей, как мы видели, от определенного уровня «источника света», скажем, у того же Вознесенского?

Можно допустить, что, когда Вознесенский впервые изобразил: «как ящик с аккордеона, а музыку — унесли»,— читатель был потрясен «новизной приема». Простил даже элементарную безграмотность: ящик все-таки *от* аккордеона, потому что — *с* — значит только то, что ящик был на аккордеоне. Но когда певец ходит по сцене вниз головой, когда клоун, сидя на проволоке, играет на скрипке, кто же их упрекнет, если им случится пустить петуха? Но потом пошло уже, как говорится, по нотам, вернее, по схеме: «Из смерти, как из наперстка» (почему из наперстка, а не из рюмки, скажем, или из кошелька? — не тот вопрос! — главное «смелость ассоциаций»!). «Как тайный ангел отлетел»; «будто ангелы улетели, лишь галоши от них стоят». (Подумать только! ангелы, и вдруг... галоши! Бог, и надо же — плавки! Какая дерзость!) Но «конструктор стиха» продолжает: «Куда-то душу уносили (музыку унесли, ангелы отлетели, дело до души дошло!) Забыли принести» (душа тоже из конструкций? Ах да... «совмещенный санузел»). А затем «проходочка» по нерву: «Природа,— говорю,— Россия, назад не отпусти!»

Правда, предусмотрен и другой, не менее «дерзкий», во всяком случае, щекочущий нервы публике прием: «Пахнет псиной и Новым заветом...» Впрочем, не такой уж и новый «по духу» это то же, уже знакомое нам, соединение «души» с «санузлом», та же монотонная однообразность мышления: «сумасшествие звезд и блох», «вкус богоматери и серебра», «кругом умирала культура — садовая, парниковая, византийская», «И, как гастрономическая вершина, дрожал на столе аромат Фета», «Как слой сливок

на кринке молока. Или на пейзаже Рериха» и т. д. до бесконечности.

Конечно, такому методу освоения блочного стихостроительства, напоминающему технику построения домов по типовым проектам, трудно отказать в известной доле прогрессивности и даже экономической выгодности. Однако, как мы знаем, даже и дом, если он в «лесах» и окружен строительной техникой, вряд ли удобен для жилья. Даже и в доме остается лишь внутренняя техника, создающая его благоустройство (лифт, газ, вода, тепло и т. п.). Тем более важен эффект как бы неприсутствия техники в области художественного «строительства». Действительно.

Вы приходите, скажем, на концерт такого-то талантливого скрипача. Приходите наслаждаться музыкой, а не вздыхать: «Ах! какой виртуоз! какая техника!» Да, и виртуозность, и техника у него изумительны, именно поэтому вы и не замечаете их. Они как бы растворены в его музыке, без них она была бы не наслаждением, а мукой. Но представьте, что средний скрипач, давно надоевший публике своими банальными приемами, вдруг неожиданно со скрипкой в руках делает сальто-мортале... Публика шокирована, пожалуй, это ей может и понравиться, пожалуй, «виртуоз» получит даже порцию забытых им аплодисментов, но ведь уже не как скрипач. Могу представить даже (чего не бывает! ходил же по сцене на руках один исполнитель французских песенок — и аплодировали, и восхищались, и подражать начинали), что кто-то сначала робко, потом все смелее начнет говорить о «новых формах», «смелых приемах» и даже оригинальности такого умельца. («Никто до него не решился на такой смелый шаг»). Заговорят о «духе времени», о «ритме эпохи», о ломке или даже обогащении классических приемов исполнения. Потом... А потом начинается путь к провозглашению «нового гения». Нередко — и к самопровозглашению: «В прозрачные мои лопатки вошла гениальность, как в резиновую перчатку красный мужской кулак». И началось: «мой олимпийский мозг», «я стал гениален», ну и т. д. Впрочем, тут уже нечто самооценочное, нечто даже, я бы сказал, искреннее. Нет, не в самой претензии на гениальность — тут уж, бог с ним, ничего не поделаешь, «гении», вернее, самогении как грибы растут, а вот поэтов, хороших, истинных поэтов не так уж много... Дело в «выдающем» словце — «стал гениален». Скажите, если бы вы услышали фразу, скажем, такую: «Пушкин постепенно стал гениален» или: «Достоевский благодаря упорному писанию сделался

гениальным», ведь вы бы непременно рассмеялись и уличили автора подобных заявлений во лжи, ибо гением нельзя сделаться, им нужно родиться, а затем иметь подвижническую способность выявить, проявить свою гениальность.

В наше время гениями, как видим, становятся и даже самопровозглашаются. Но... и это прием, созданный все для той же серийной эксплуатации: «И мой олимпийский мозг впечатан в металл, как воск», «И плечам твоим напрягшимся придам всемирное значение...». Правда, Вознесенский заставляет эту пошлость произносить... Мицкевича, но это не имеет никакого значения, как и в случае с Николаем Рязановым, героем поэмы «Авось», как в любом случае,— перед нами сам Вознесенский, и только Вознесенский. И весь мир — это только его представление, а вернее, прием: «Очнулся я, видимо, в бессмертии» и т. д. Ну, а вдруг перед нами то явление,— могут спросить,— о котором прекрасно сказал Лев Толстой: «...И откуда у этого добродушного толстого офицера (речь идет о Фете.— *Ю. С.)* берется такая непонятная лирическая дерзость, свойство великих поэтов...?» Какая уж тут лирическая дерзость... Здесь эксплуатация той свободы, которая появляется у человека, когда им, говоря словами того же Льва Толстого, «утрачено чувство — я не могу определить его иначе,— говорил писатель,— чувство эстетического стыда. Я его испытываю при художественной лжи в сильнейшей степени, и не могу назвать его иначе, чем стыд».

Лирическая художественная дерзость — это дерзость совести поэта, ее воли к поэтической истине, но не свобода от совести с ее волей к самоутверждению собственного «я».

«Свойство великих поэтов» — органическая первородность образа, рождающая то чудо, которое «не высказать сердцу словом», и все-таки это слово рождающая.

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем...

Сколько ни говори здесь о ритме, о музыке (о приеме говорить здесь нельзя: такие стихи не делаются, а рождаются, выпеваются) — никто и ничего не скажет о них более, чем они сами говорят о себе. Когда же читаешь стихи Вознесенского — становится понятным, отчего можно порою спросить и даже ответить на вопрос — «как делать стихи?». Делает он их порою виртуозно. Но... «Какое все это имеет значение?» — спросим словами Флобера. А вот какое: «самогений» требует, как правило, ответить всего лишь на один вопрос: «гениально ли то, что он дела-

ет, а если нет и есть сомнения, пусть их изложат и скажут почему». «И надо сказать,— пишет П. Палиевский,— что этот оборот был замечательным изобретением... Пока... соображали и наконец спохватились, что не этот бы вопрос ставить художнику, а совсем другой, а именно: можно ли найти в нем новую и просветляющую правду,— ...было уже, как правило, поздно... имя его быстро обрастало слухами о мучительной сложности и о трагических исканиях его души» («К понятию гения»).

Не спрашивают об этом и у Вознесенского его почитатели, может быть не всегда даже задумываясь и о самой природе его «виртуозности». Послушаем еще раз Толстого: «Мне Стахович говорил, что у Бальмонта мастерство техники. Никакого мастерства техники незаметно, а видно, как человек пыжится. А уж когда видишь это, то конец. Вон у Пушкина: его читаешь и видишь, что форма стиха ему не мешает».

У Вознесенского же его «дерзкая техника», как фокус, который интересен, пока сохраняет некую загадку новизны.

...Но может быть, Вознесенский, так сказать, поэт мысли, может быть, у него не так важно как, а важно что? Хотя может ли быть истинной мысль серийного образа-приема? А все-таки?

Вот перед нами одно из сравнительно недавних его стихотворений — «Васильки Шагала», посвященное человеку, видно по всему, близкому, дорогому и даже «милому»: «Лик ваш — серебряный, как алебарда...» Чувствуете — и здесь та же стереотипность мышления, которую автор не в силах превозмочь даже в обращении заведомо восторженном, предполагающем даже некоторую интимность: «В Вашей гостинице аляповатой в банке спрессованы васильки. Милый! Вот что Вы действительно любите!» Читатель, вы поверите в такую «спрессованную любовь» к василькам? А я верю. Правда, привычка «прессовать васильки» в банке движима особого рода прагматической любовью. Впрочем, такова их подлинная ценность, подтверждает далее сам Вознесенский: «И сорняки здесь всемирно красивы. Хоть экспортируй их, сорняки». Это ли не самобытность мысли? Васильки здесь настолько красивы, что годятся... подумать только!— на экспорт! Но это между прочим. Сквозная мысль стихотворения, его рефрен: «Земли различны — небо едино. Небом единым жив человек». Не стану вспоминать, что значит в русском национальном образе мира — земля, от мифологической Матери сырой земли до современного понятия

Родной Земли-Родины. «Небо едино?» Невольно вспоминается Некрасов: «Не небесам чужой отчизны, я песни Родине слагал...» Но не исключено, что и на этот раз перед нами очередной «фокус». Итак, «небо едино», а заканчиваются стихи прямо-таки заклинанием: «Не Иегова, не Иисусе, ах, Марк Захарович, нарисуйте непобедимо синий завет — Небом Единым Жив Человек». Это уже нечто из «язычества»: долой-де и Иегову, и Иисуса, но не вообще, а вместо них... Марка бы Захаровича с его «новым», синим заветом... Можно, как говорится, принимать или не принимать эту систему ценностей, но нужно же наконец и признать, что перед нами концепция, поэтическое и жизненное кредо, — может сказать оппонент из почитателей поэта. Ой ли? Не успел поэт написать про «небо», как тут же торопится «очиститься» от него: «Не надо чужого мне бога. Я праздную темный мятеж. Черна и просторна дорога, свободная от небес» («Очищение»). Итак, «очищение» от «Единого Неба»? Может, хоть это всерьез? Рядом с этими стихами соседствует «Памятник»: «Я — памятник...» Вот это дерзость! У самого Пушкина — «Я памятник себе воздвиг». Вознесенский — сам по себе памятник. Да еще какой! «Я жребием своим вмещаю ипостась, что не досталась кладбищу — Отец — Дух — Сын». Теперь все ясно: действительно: «Не надо чужого мне бога!» Я-де недавно открыл: я сам — бог! Во всем, так сказать, его триединстве.

Но и это поза. Новый прием. Ибо старые перестают оказывать должное воздействие на публику, так что «пущай себе играется».

Ну а ежели автор действительно уверует, что стоять на сцене на голове со скрипкой в руках — это и есть проявление гениальности, в «иной системе гармонии», в стиле «треугольноротой и многоглазой» жены Пикассо? — о которой Вознесенский и поведал всенародно в одном из своих многочисленных «диалогов о поэзии» в ответ на довольно занимательный «афоризм» критика — второго участника диалога: есть, мол, такой читатель (и я-де тоже в его многоликом числе), который «знает, что вы — советский гражданский поэт. Это ваше качество определяет так называемый выбор художественных средств» (!) Но о выборе средств мы уже как раз и говорили. Все меньше остается в стихах Вознесенского пусть и не слишком новой, и не столь уж «дерзкой», но зато подлинной искренности, которая все-таки пробивалась сквозь стекло-алюминиевые конструкции его образов; все более — претенциозности, стремления к эффекту, диктуемых боязнью «устареть».

Что там «душа — совмещенный санузел»?.. В романе Анатолия Мариенгофа «Бритый человек», например, «у души тоже имеются зубы, живот, толстая кишка и ноги, распадающиеся ножницами!» «Эффект Вознесенского» во многом, как видим, вторичен, во всяком случае, он тоже имеет свои корни, свою генеалогию. Дело, конечно, не только в звучащих шутовски декларациях типа северянинского: «Я — гений Игорь Северянин», а в том, что и за ними стоит свое поэтическое и жизненное кредо.

К сожалению, лирическое «я» многих современных поэтов, даже далеких от эстетики эго-творчества, слишком часто замыкается на себе самом, образуя некий поэтический круг, который как бы только соприкасается с остальным миром, но не имеет выхода в него: «В сыром бору блестит узкоколейка, Ликует жаба и цветет сосна! Мне девятнадцать лет... Любой калека — моя непоправимая вина. Случайный нищий, девочка хромая, больная птица — это мне укор. Мне и теперь чужая боль родная...» Казалось бы, в этих стихах Игоря Шкляревского, поэта, безусловно, одаренного, есть все: и слова о причастности миру, и о боли личной ответственности за него... Нет только самой боли.

Боль, укор, непоправимая вина не ощущаются, не присутствуют в самой поэтической ткани (стихи холодны, объективны, бесстрастны), но декларируются автором, он рассуждает о них. Таких стихов немало у Шкляревского: нередко серьезные по теме, мастерски исполненные, они лишний раз подтверждают, что высокость истинной поэзии не в теме только и не в мастерстве одном, но в чем-то более органичном ей. Стихи многих наших талантливых поэтов легко исчерпываются лежащими на поверхности смыслом, за которым уже нет ничего... Пустота. Стихотворение «Машук оплыл», посвященное Лермонтову, Владимир Соколов заключает словами: «Он думал: это охлажденье. А это было мастерство». О некоторых наших поэтах можно сказать обратное: «Он думал — это мастерство. А это было охлажденье».

III

Еще лет десять назад лирика Евгения Евтушенко воспринималась читателями (не берусь судить о всех, конечно) как откровение. Безусловно, колодец откровений личностно-бытового плана неисчерпаем. Но объем «колодца» в данном случае еще ничего не говорит о его глубине. А ключевая вода, «живая вода» поэзии, как и жизни,—

не на поверхности. Поэт же (создается такое впечатление) торопится черпать, не заботясь при этом о глубине источников. Он всегда распахнут, он весь как бы на виду в своих стихах, но их доверительность отчего-то уже не трогает. Отчего же?

Во избежание недоразумений хочу и в этом случае предупредить, что речь идет не о личности поэта, но о поэтическом явлении и прежде всего о том обобщенном типе современного сознания, который нашел, на мой взгляд, наиболее полное и яркое отражение в поэтическом «я» Евгения Евтушенко.

В стихотворении «Возрастная болезнь», например, открывающем сборник «Поющая дамба», поэт жалуется: «Приелись и объятья и грызня. Надеюсь, это временно...» Но чтобы так писать, чтобы поведать миру, что у него, как у поэта, «Переболела плоть, перелюбила, и жуть берет от холода в крови, от ощущенья — это было, было... И женщины, как будто города, в которых я уже бывал когда-то, хотя не помню в точности, когда»,— нужно прочно уверовать, что мир, или, по крайней мере, та его часть, к которой он обращается, живет единственной заботой: «Что с ним? Как ему? — Приелось? Перелюбилось? Ах, какая жалость!» А поэт продолжает жаловаться: «Я еще жив! Я чувствовать хочу...» и т. д. Но отчего же его жалоба всетаки не трогает, ведь боль человеческая, будь то боль самого Евтушенко или даже человека, не сочинившего ни единой стихотворной строки, остается болью и требует посильного сочувствия хотя бы, если уж не помощи?

В том-то и дело, что боль здесь особого рода. Это боль тела, но не души. Да и не боль это вовсе для людей, знающих, что кроется за этим словом. Это пресыщенность жизнью, принимаемая (или выдаваемая?) лирическим «я» Евтушенко за душевную боль и тревогу.

Порою такое «я» более откровенно (может, не замечая того) проговаривается, что его тревоги и о себе, и не только о себе,— игра того же пресыщенного воображения: «Мне снится — я тебя уже любил. Мне снится — я тебя уже убил... Я убивать устал. Я слишком стар...» Простите, но это уже игра в демона. Правда, и демон-то не совсем уж чтобы демон, а так — его подобие — маленький бесенок, потому что нынешние игры в демонов питаются именно скукой, воображением.

Скука, пресыщенность — конечно же болезнь, но, согласитесь, более, так сказать, личного, нежели общественного плана. Лечиться от болезни и можно, и должно, но стоит

ли поэту, да еще желающему нести звание социального, не столько заботиться о других — «родные врачевать сердца» (Фет), сколько возлагать на «родных» бремя личных переживаний? Да, нужно слишком уверовать, что мир вращается вокруг оси, на которой начертано твое имя, чтобы занимать его подобными исповеданиями. Но полной уверенности нет, и тогда (не знаю, осознанно ли, нет ли) поэтическому «я» хочется представить себя публике в некоем ореоле — то уже как бы свершенного. «я тебя уже убил», то еще только обещаемого: «Когда я напишу «Двенадцать», не подавайте мне руки!» Но пока что, как известно, поэма «Двенадцать» без всяких предуведомлений об этом написана другим поэтом... Кстати, такие «угрозы» — достаточно легкий способ заменять дело словами о деле. Но это опять-таки личное дело поэта, которое, однако, по его убеждению, достойно всенародной огласки.

Такая озабоченность собой прорывается невольно даже в стихах, по видимому, внешнему смыслу, написанных как бы растревоженной душой поэта не о себе — о других. Вот перед нами его стихотворение «Могила Ребенка»: поэт плывет «по Лене вечерней», которая «Ласкалась, покоя полна», и вдруг эту идиллию нарушает капитан, который «сказал... омрачась: «У мыса Могила Ребенка — мы с вами проходим сейчас». Это сообщение вызывает в сознании поэта «поток мышления»: «И что-то вставало у горла такое, о чем не сказать,— ведь слово «ребенок» — так горько со словом «могила» связать». Кто же спорит, конечно же «горько», но для того, чтобы это понять и сказать об этом, совершенно не обязательно быть поэтом. А за поэтическим словом Евтушенко не стоит ничего более глубокого, более горького, недоступного простому, непоэтическому человеку. Собственно, в самой ткани, в ритмике, в духе образов стиха и не ощущается самой боли, горечи. Здесь есть только общие слова об этом горе. А еще вернее, слова о том, что ему, поэту, горько. Хорошо, поверим на слово. Но ведь и любому и без этих стихов не менее, а может — как знать? — и еще более горько связывать такие слова воедино. А что как поэт привнес Евтушенко своим рассказом нового, того, что для большинства «не высказать сердцу словом?» Да и что следует за этими словами о горечи? «Поток сознания» переносит нас от «могилы ребенка» к «могилам»... двух поздних любовей поэта...

Были когда-то такие хорошие слова: стыдно и грешно. В данном случае, не сомневаюсь, намерения поэта были самые благие. Но ведь есть еще понятие «эстетического

стыда», о котором говорил Лев Толстой,— чувство которого возникает не от стыдных слов, а от слов, стыдно сказанных. В одном из романов Достоевского старик, выслушав исповедь героя, сказал: «Некрасивость убьет...» Сопоставив эту фразу с «генеральной» (слово самого Достоевского) мыслью писателя: «Красотою мир спасется»,— мы можем сказать, что многим стихам сегодняшних поэтов так не хватает духовной красоты, органически совмещающей эстетическое и этическое начала. Нет, дело не в мастерстве, не во внешней красивости поэтической фразы, а в ее духовной наполненности.

Я не берусь доказывать, чем питаются корни «эстетической некрасивости» таких стихотворений Евтушенко, как «Могила Ребенка». Скажу только об одной черте этой некрасивости — стихи холодны, бесстрастны. Их мысль так и не стала духовным богатством — «сердечной мыслью», западающей в душу так, что ей уже «вечно не будет покою». Есть темы, о которых грешно (я не нахожу другого слова) писать не то что плохо — даже и средне, мимоходом.

А между тем Евтушенко как поэт умеет быть и страстным, и подлинно лиричным, и даже высоколиричным там, где по-настоящему задет его болевой нерв: «Ты смотришь на меня как неживая. Но я прошу, колени преклоня, уже любимой и не называя: «Мой старый друг, не покидай меня...» И слова-то все несовременные, и обороты банальные, как и сама мольба,— а вот даже капля человеческого живого чувства, заложенного в них, рождает искренность интонации. Правда, чудится вам что-то далекое, как будто с детства знакомое. Как будто уже когда-то вами пережитое... Ба! Да это же «Старый фрак» старины Беранже сошел почти за новый: «Хоть ты истерт, но несмотря на это, друзья у нас — все старые друзья, их не страшит истертый фрак поэта. Мой старый друг, не покидай меня!..» Говорят же, что новое — это хорошо забытое старое. Да, но мы, кажется, несколько отвлеклись.

Евтушенко имеет пристрастие к афоризмам: «Ведь истина, когда ты подожжешь дом ближнего,— не истина, а ложь», «но просьба самая большая, когда не просят ничего» и т. д. Сами стихи — как бы «тропинки», по которым поэт подводит читателя к подобным открытиям. О мысли, заложенной в «истинах» концовок подобных стихов, говорить, надо думать, не приходится. Но дело ведь не только в банальности мысли. В конце концов, реально-бытовая информация, заложенная, скажем, и в стихах Пушкина «На холмах Грузии лежит ночная мгла...»,— сама по себе не ме-

нее банальна, нежели, например, во фразе «Волга впадает в Каспийское море». Однако же в первом случае перед нами бессмертный поэтический шедевр, во втором — только сообщение о факте. В одном примере информация по своей ценности ничтожно мала по сравнению с заложенным в этой же фразе поэтическим содержанием, ибо здесь «есть сила благодатная в созвучье слов живых». В другом («Волга впадает...») вся информация исчерпывается смыслом данного, конкретного сообщения. Такова же во многих случаях и природа стихотворных афоризмов Евтушенко.

Ну да, жечь дом своего ближнего — преступление, подлость (правда, слова «истина» и «ложь» здесь совершенно неуместны), спасибо, что поэт напомнил нам, что дважды два — четыре. Но разве для этого обязательно быть поэтом?

Вы согласны, что самая большая просьба, когда ничего не просят? Кстати, я намеренно переставил слова в стихотворной фразе, и от этого, как видите, ничего принципиально не изменилось. А попробуйте переставить слова стихотворения Пушкина, как и любого истинного поэта,— и перед вами сообщение о том, что в Грузии наступил вечер... Ну, так вы согласны с высказыванием? Согласны? Превосходно!

А согласны ли вы, скажем, ну вот хотя бы с таким утверждением из стихотворения Николая Рубцова «Журавли»: «Вот летят, вот летят... Отворите скорей ворота! Выходите скорей, чтоб взглянуть на высоких своих! Вот замолкли — и вновь сиротеет душа и природа, оттого что — молчи! — так никто уж не выразит их...» Даже сам вопрос звучит кощунственно, не правда ли? Но все-таки? Не согласны, допустим — мало ли что? — может быть, не выносите журавлиного крика, может, вам больше говорит крик гусей. Кому какое дело. Но только что с того? В одном случае ценность стихотворения определяется, исчерпывается вашим согласием или несогласием с высказанной в нем мыслью, в другом — даже и принципиальное несогласие с высказыванием Рубцова никак не отражается на восприятии внутреннего, духовного состояния стихов, на их поэтической ценности.

Евтушенко — поэт-публицист, буквально бегущий за фактами действительности. Он поэт «моментальной фотографии» жизни. В этом «тайна» привлекательности его злободневных стихов, согласных с его афоризмами, которые могут затрагивать сознание, останавливать внимание на том или ином факте. Но не более. Здесь нет глубины поэтического осмысления этих фактов, ибо поэт видит

их сугубо авторским «оком». Но далеко не весь мир живет, мыслит и видит по-евтушенковски. В этом же и «тайна» недолговечности даже информационной ценности его стихотворных лозунгов, призывов и лирических откровений.

Прозаическая публицистика Евтушенко (например, отдельные главы его поэмы «Под тенью статуи Свободы») представляется едва ли не более органичной природе его дарования. Во всяком случае, здесь форма стиха не мешает ему высказывать свои мысли, наблюдения. Иное дело — соглашаться с ними или нет, как, впрочем, и с публицистическими высказываниями любого другого автора.

IV

В сегодняшней поэзии не мало талантливых поэтов-публицистов. Но если уж быть откровенным до конца, то лучше сказать так: публицистов, облекающих свои мысли в форму стиха. Публицистичность — вне всяких сомнений — одно из высоких достоинств поэзии. Но при непременном условии: поэзии. Художественно-поэтическая публицистичность — вот качество, которое слишком редко в стихах современных поэтов. Стихи эти часто говорят о том, что автор их мыслит в общем-то верно, учит правильному, борется за достойные идеи и т. д. Но чтобы мысли эти, идеи эти стали личным достоянием других, тех, к кому они обращены,— слишком мало одних указаний, слишком недостаточно только «верного освещения» темы. Нужно, чтобы мысль эта «согревала и жгла». Но «нам не дано предугадать, как наше слово отзовется»,— могут ответить. Так это же смотря какое слово. А иное — так отчего же и не дано?

Когда, например, Александр Кушнер торжественно провозглашает: «Россия — опытное поле...», очевидно, можно «предугадать», что сам автор принимает образ «опытной» России за откровение. Возможно, автор хотел сказать о всемирно-исторической значимости опыта России? Но он сказал то, что сказал: опытное поле — это не столько хлебородная «народная нива», сколько специфический ее участок, на котором кто-то проводит опыт, эксперимент. И неизвестно, чем еще этот эксперимент кончится...

Когда Вознесенский рифмует: «Петр Первый — пот первый»,— он, вероятно, рассчитывает опять-таки на некое поэтически-философское «открытие» (почерпнутое, правда, из школьного учебника истории). Почему же с Петром рифмуется «первый пот» России? Отчего тот же учебник не помог автору «угадать», что и до Петра России прихо-

дилось «попотеть»? Или ему представляется, что она только тем и занималась, что грелась на русской печке? И как быть с тем «потом», о котором поведал и сам Вознесенский в «Мастерах»? Или: какое дело до истины, главное — «смелая ассоциация»?! Там одна, здесь — иная, но всегда основанная на произволе игры сиюминутного воображения. «Накинув Россию на плечи, поеживается Земля»,— заключает он одно из стихотворений, а иные критики приводят его как образец гражданственности поэта: вот-де как здорово сказанул, и какая глубина! Какое поэтическое обобщение — холодно Земле без России, согревает она своим душевным теплом Землю. Ну а как согреется, так и скинет ее с плеч? Ибо накинуть все-таки можно нечто постороннее, то, что вне тебя. Перед нами образ временно используемой России-«накидки», а не душевного ее тепла, согревающего Землю.

Когда Евтушенко провозглашает: «Я — праптенец гнезда Петрова. Я хваткой плотницкой богат и топором веселым слова Россию строю, как фрегат»— и далее гордится тем, что его «топор»— «без кровиночки!»,— он «предугадывает», что придумал неплохо. Но вместе с тем поэт «как император(!) крут и яр» и требует: «Стригите бороды бояр»! И здесь, как видим, произвольное толкование все того же школьного учебника: о народе, у которого тоже стригли бороды, да порою вместе с головой, ни слова, поэту как будто дела нет до него. У поэта своя избирательная прихоть концепции. Бог с ней, как говорится, но как быть с «топором» Евтушенко, если «бояре» из каких-либо соображений не захотят, чтобы им стригли бороды? Не задрожит ли и на нем «брусничная кровиночка»? Ведь «император крут и яр»!

Когда читаешь подобные «пророчества» наших поэтов, невольно вспоминается заповедь Горация: «Прежде, чем станешь писать, научись же порядочно мыслить».

Оправдывая «всю корявость» (срубленного топором слова?) своей мысли, Евтушенко просит снисхождения: «потомок, стиль ругать помедли, жестоко предка не суди (не будь, мол, «крут и яр» ко мне, как я к тебе!— *Ю. С.*) и даже в почерке поэта разгадку времени найди». Поэт опять же, видимо, намекает на свое «гражданское мужество», заключающееся, по его понятию, в способности, качаясь на волнах эпохи, рассказывать читателю о своих ощущениях (стихи «Мой почерк» повествуют, как он, Евтушенко, плыл по волнам Лены на карбасе, тут же записывая в блокнот впечатления от качки и т. п.). Можно,

конечно, ругать эпоху, если видеть в ней только отдельные внешние ее приметы. Чтобы удержаться на волнах, конечно, нужно иметь и выучку и мужество. Но, как хорошо сказал Станислав Куняев, надо же и мужество иметь, «чтобы золото тревоги в сутолоке и мороке не разменивать на медь. Надо мужество иметь, не ссылаться на эпоху, чтобы божеское богу вырвать, выкроить суметь».

Подобные, тревожащие совесть стихи не редки у Куняева. Но многие и его волнующие ум читателя поэтические размышления вроде: «О, Родина! Сегодня ты во мне, а потому ты во сто раз дороже, и я с тобой всю ночь наедине так говорю, что дрожь идет по коже...» и т. п., к сожалению, пронизывает «пресловутый холодок ума», который сознает и сам поэт. Поэзия, которая часто — не «дочь души, не сердца голос — усилье гордого ума», осмысливается как беда и в стихах Василия Казанцева, поэта тихих размышлений, вопрошающего мир о духе и смысле бытия в его реально-бытовых проявлениях. Но и такого рода усилиями поэтов не избалован нынешний читатель.

Но вот стихи Владимира Соколова бесстрастными, холодными не назовешь, а некоторые из них, лучшие,— безусловно, высокого поэтического накала: «Волки», «Нет школ никаких. Только совесть...», «Памяти Афанасия Фета» и другие. Правда, Соколова не назовешь и поэтом-публицистом. Он поэт явно лирического склада. Эгоцентризм поэтического сознания, столь резко бьющий в глаза в стихах, поднимающих общественно значимые темы, не всегда осознается как беда в лирике любовной: здесь красота поэтического мира «я» отделена подчас едва уловимой гранью от самокрасования лирическим «эго».

Соколов — поэт, безусловно, яркого дарования, но и оно нередко замкнуто кругом проблем его личного «я». Нет, его поэтическое кредо никогда не опускалось до сознания «я — мера всех вещей». Но все же содержание многих его стихов не выходит за давно определившиеся рамки: «Я люблю тебя — я думаю о тебе и о себе...» «О тебе и о себе»— точное определение границ этого круга: «Я все тебе отдал. И тело. И душу — до крайнего дня. Послушай, куда же ты дела, куда же ты дела меня?» Лирическая искренность несомненна. Как несомненны и художественные достоинства таких стихов В. Соколова. Однако этот замкнутый в себе поэтический мир вращается вокруг «я»: «В мое отсутствие деревья Так обеднели, похудели. Они так много потеряли в мое отсутствие... И впредь да будет незаметным мое отсутствие». Конечно, и в этих стихах яв-

на мысль о связи поэта с окружающим его миром, и сама эта мысль рождена чувством озабоченности не совсем устраивающим поэта характером этой связи.

Но нас в данном случае интересует только вопрос о центре мира поэзии Соколова, об иерархии его ценностей. Здесь, как видим, не ценность «я» определяется миром, но мир зависит от состояния его центрального «я». Когда обе эти возможные ценности в поэтическом сознании равноправны — связь «я» с миром обоюдная. В таком случае «высокая страсть» поэта находит выход за пределы конкретного содержания стихотворения и как бы создает вокруг него духовную атмосферу, жизненную среду, которая и делает стихотворение частью общечеловеческой живой жизни.

Замкнутая же в рамках круга, очерченного «я», даже и «высокая страсть» поэта сдавливается, не находя себе выхода. Поэт чувствует себя внутри этого круга вполне естественно и удобно — здесь он «царь». Но круг этот узок, и поэт не решается выйти из него, как бы страшась не обжитой им сферы. Вот он, кажется, пытается «поднатужиться немножко», «выйти вон», в окружающее его мир пространство: «Лишь в вере право на неверье во всем, где честь ущемлена...» Напряжение внутренней энергии здесь велико, и ждешь, что за этим поэтическим замахом последует «удар» соответственной духовной мощи. Но поэт, как будто испугавшись набранной им высоты, тут же спешит на обжитую им почву привычных мотивов: «Я знаю дом, где, встав за дверью, так и застыла тишина. Там женщина живет. Она порою тихо отворяет шкаф...»

Характерно, что поэтическое движение здесь идет не на возрастание, не в полет — от обыденного к «высокому», обобщающему образу, но напротив — полет вдруг обрывается, и автор словно спешит к «земле». Поэт Соколов нередко страшится высот, как Евтушенко — глубин.

Даже и в вершинных достижениях поэта, быть может, помимо воли и сознания автора, обозначено такое духовное низ-падение, особенно ярко запечатленное и в таких глубоко трагических по теме стихах, как «Ты камнем упала...»: «Уж так ли высóко на свете я жил, что бог мне на душу тебя положил. И так ли остался, в таком ли долгу, что сам до земли долететь не могу». Этот явленный образ «падения» отражает в какой-то степени и внутреннюю духовную систему ценностей стихотворения.

Да, и личные обиды, и боли поэтов могли быть и были содержанием русской поэзии. Но на каком высоком ду-

ховном уровне раскрывались эти боли! «...Я вас любил так искренно, так нежно, как дай вам Бог любимой быть другим...» (Пушкин). «Вот тот мир, где жили мы с тобою, Ангел мой, ты видишь ли меня?» (Тютчев).

Были, конечно, и заземленные боли. Но мы говорим сейчас о вершинах. Здесь боль о себе переходит в боль о другом. У Соколова его боль находит выход в упреке за себя тому, другому (вернее — другой), и миру в целом. Здесь «я» определяет систему духовных и нравственных ценностей. И «я» упрекает, оправдываясь: «Я что-то не помню — за что бы с меня...» И трагическая напряженность вдруг пропадает, улетучивается: трагедия не может быть низкой, узколичной, пытающейся самооправдаться. В стихах же Соколова читаем: «За выносом тела шел вынос души. Душа не хотела, совала гроши. А много ли может такая душа, когда и у тела уже ни гроша?» Здоровье или нездоровье тела лирического «я» определяет и его духовные возможности. Правда, такое поэтическое мироотношение несет в себе и позитивное начало: несмотря на всю внешнюю, видимую утонченность — порою «болезненную», на всю внутреннюю культурность этого стиха, истоки поэтического мира Соколова здесь — именно в жизнеутверждающем: «В здоровом теле — здоровый дух». Но спросим и мы: «А много ли может такая душа?»

В духовно-нравственном плане поэзия Соколова занимает как бы промежуточное место между поэзией высокого полета и поэзией земных притязаний. Да, Соколов как поэт формально завершен, но не закончен духовно в своем устремлении «написать совершенно другого поэта». Дерзнет ли он на «высоту», которая только предчувствуется в его стихах (как, впрочем, и возможность «долететь»), пока еще не осуществленная вполне, или хватит дыхания лишь на «взмах»? Кто ответит, кроме самого поэта...

V

Но неужели же так-таки и «ничего не осталось» в поэтическом багаже нашей поэзии «от той жизни, что бессмертной была»? — спросим еще раз словами Соколова.

Скажите, кто из сегодняшних наших поэтов может, положа руку на сердце, повторить не «эстрадно», не в пылу полемики, не в упоении успеха у публики, а себе самому, в горькие, быть может, минуты, о собственном творчестве — кто может повторить пушкинское: «И непод-

купный голос мой был эхо русского народа»? Без сомнения, отдельные стихи, отдельные поэты даже — близки и дороги многим, порою очень многим. Можно сказать и так: ценимы народом. И это, конечно, отрадно. И все же кто повторит? И не то чтобы не думали и не писали о народе и даже как бы за него, как бы даже говоря его устами (хотя, по существу, нередко лишь «под народ»). Кто?..

«И буду жить в своем народе»,— сказал Николай Рубцов. Сказал спокойно, пророчески... Ушел из жизни, но в народе его путь продолжается. Я вовсе не утверждаю здесь, что он — единственный «право имеет». Я утверждаю лишь, что он имеет его. Он не писал под народ. Он жил им. Он не учил и тем более не поучал.

Но ему дано было слышать «звуки, которых не слышит никто», и до него дошел отзвук, слабое эхо голоса, внушавшего некогда Пушкину: «И виждь, и внемли». И ему, качавшемуся на тех же волнах эпохи, окруженному теми же конструкциями из алюминия и стали, что и другие пережившие его поэты-современники, ему досталo поэтической воли «мужество иметь не ссылаться на эпоху», «за грудой фактов сохранить живую душу» (Пришвин). Он умел видеть и ощущать жизнь как чудо. Оттого-то и многие его стихи — не просто голос его «я», но каждое — тоже маленькое, явленное в слове чудо в нашем веке, не верящем в чудеса:

В потемневших лучах горизонта
Я смотрел на окрестности те,
Где узрела душа Ферапонта
Что-то божье в земной красоте.
. . . .
И небесно-земной Дионисий,
Из соседних явившись земель,
Это дивное диво возвысил
До черты небывалой досель...
Неподвижно стояли деревья,
И ромашки белели во мгле,
И казалась мне эта деревня
Чем-то самым святым на земле...

(«Ферапонтово»)

Это восприятие жизни как чуда рождало у поэта и высокое гражданское чувство чуда и святости Родины. Оттого-то и мог он сказать естественно просто, как будто выдохнуть:

Россия, Русь! Храни себя, храни...

И не случайно эти слова, осознанные как завещание

поэта, навечно запечатлены на памятнике над его могилой в Вологде.

Да, не сказали еще своего слова те поэты, о которых мы говорили в статье или бегло лишь упомянули, как и многие из тех, чьи имена по разным причинам и вовсе не упомянуты. И, видимо, от каждого из них можно и должно ожидать нового слова, потому что даже и слабый огонек порою, мы знаем, вдруг может и вспыхнуть неожиданно ярким пламенем. Да и не об уровнях дарования был разговор, а, как помним, о другом — о типах художественного сознания.

Возможно, что высказанное здесь мнение об «источниках света», которые определяют, на наш взгляд, уровни и типы художественного мироотношения, и вытекающие из такого понимания поэтических ценностей конкретные оценки творчества поэтов,— возможно, все это покажется или даже окажется слишком субъективным, личностным. Может быть. Цель статьи не навязать эти мнения и оценки, а попытаться понять и осмыслить основы не столько даже самой поэзии, сколько той ее деятельной силы, которая и до сих пор внушает человеку непреходящую веру в нее, в ту «силу благодатную», которую рождает «созвучье слов живых».

1977

Оглянись на вершины

Когда задумаешься о характере споров, которые в последнее время велись критикой вокруг поэзии, невольно ловишь себя на мысли: главное — изыскать проблему позадиристее. И лучше всего — в форме категорического распоряжения: «Поэзия должна быть... ну, допустим, громкой!» Такой тезис, как правило, вызывает полемическое раздражение, потому как кому же захочется поддакивать! Какой же ты после этого полемист? Неужели у тебя нет своего собственного оригинального мнения?! Вот и не остается ничего другого, как выдвинуть еще более решительное, ибо оно, как правило, начинается с

волевого, беспрекословного «нет!», требование: «Нет, поэзия должна быть тихой!» А пока оба взаимоисключающих тезиса ищут подходящие аргументы, вербуя все новых сторонников, кто-либо из вовремя опомнившихся критиков (ибо нельзя же позволять себе долго оставаться в тени уже развернутых знамен) вызывает огонь, а вернее — внимание на себя неожиданным и еще более остроумным: «Поэзия должна быть интеллектуальной!» «Нет,— как будто только того и ждали,— эмоциональной!» И пока сторонники «тихой» и «громкой» поэзии успевают сообразить, что они оказались теперь в стороне от главной баталии, происходит взрыв совсем уже в ином месте: «Поэзия должна быть традиционной!» «Нет, новаторской!» — слышится ответный залп. И т. д. до бесконечности.

Однако чем больше выдвигается «самобытных» проблем, тем легче они группируются во вполне синонимичные ряды. Так, например, поэты, которых в свое время зачислили в «громкие», с той же категоричностью попадали в разряд «новаторов» и под рубрику «интеллектуальных». И, напротив, «тихие» — это и «эмоциональные». Они же и «традиционные»...

И тогда-то за бессмысленной бескомпромиссностью подобных тезисов и антитезисов, за полемическими уловками начинают видеться действительно серьезные проблемы, относящиеся уже и не столько к самой по себе поэзии, сколько к современному сознанию, миропониманию, общественно значимым процессам. Потому что велико воздействие поэзии на сердца и умы современников, но, с другой стороны, и сама поэзия, направленность и глубинность составляющих ее талантов — не что иное, как своеобразное отражение духовных запросов, устремлений и возможностей времени, общества, народа — в поэтическом слове.

К середине 60-х годов в нашу литературу вошло много новых, сразу обративших на себя внимание читателей и критиков, имен. Примерно в те же годы среди шумных литературных дискуссий нет-нет да и мелькали имена совсем иных литераторов. Ныне эти имена — в числе определяющих лицо сегодняшней литературы. Этот процесс, нужно сказать, более явен в прозе, но и поэтические кумиры недавнего прошлого значительно потеснены неприметными вчера еще авторами.

Что же произошло? Может быть, «громкие», «интеллектуальные» новаторы исписались, сорвали голос? Или «ти-

хие» архаисты, «традиционники», напротив, расписались, да так поднаторели за последнее время, что обогнали своих «громких» собратьев по перу?

Да, смена литературных имен налицо, но причины ее куда более глубинны. Произошла не смена литературных поколений, но общественная переоценка ценностей. То, что процесс этот совпал по времени с небывалым и поистине всенародным интересом к классическому наследию, лишний раз говорит о все возрастающих духовных потребностях общества. Истинные традиции русской поэзии — не школярское следование общепринятым образцам, но те общественные непреходящие духовные, нравственные ценности, которые и являются вечными истоками личностного поэтического творчества, его живой, животворящей водой. Потому-то, осмысливая сегодняшние литературные процессы, устанавливая современные критерии оценок поэтических новаций, мы все чаще и все решительнее обращаемся к опыту прошлого, к истинным традициям нашей классики, на знамени которого начертаны имена Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Тютчева, Фета, Блока — поэтов, чье творчество сегодня становится все более близким, современным не только по высоте художественного воплощения, но и по тем кардинальным вопросам, которые ставили они перед народом, миром. По глубине их духовной полноценности, по мощи их нравственного воздействия на общество.

Споря о том, какой «должна быть» поэзия — традиционной или новаторской, мы часто вкладываем в эти привычные понятия разный смысл, спорим уже не по существу, а лишь вокруг терминов. Утверждают: то, что сегодня стало для нас лучшим образцом традиции, при рождении своем было, как правило, образцом подлинного новаторства, отрицания прежней традиции. «Старик Державин» выступал как новатор поразительной смелости», но уже Пушкин отрицал Державина, что было вызвано «усилиями создать собственную оригинальную поэтику, отличную от державинской»,— утверждает, например, Ю. Минералов.

Простите, но в таком понимании оригинальность и оригинальничанье, по существу, не различимы, а новаторское отрицание предшествующего опыта выглядит как последовательное движение от дважды два — четыре к дважды два — пять, шесть, восемь с половиной и т. д. Да, и Пушкин, и Державин, как и любой истинный поэт, были подлинными новаторами. Но их новации отнюдь не покои-

лись на самолюбивой амбиции. Действительно, поэтика Державина была новаторским отрицанием опыта его предшественников. Но всего ли опыта и какого? Державин отрицал традицию книжного виршетворчества, сложившуюся в XVII веке. Традицию, заимствованную через Польшу с Запада и нетворчески перенесенную на русскую почву. Традицию, представлявшуюся людям XVII века небывалым новаторством по сравнению с привычным русским народно-песенным стихом. Один из выдающихся поэтов-новаторов XVII века Симеон Полоцкий писал, например, так: «Срам честный лице девы украшает, Егда та ничесоже не лепо дерзает. Знамя же срама того знается оттуду. Аще очес не мещет сюду и онуду...» Такое новаторство действительно отрицало традиционный стих:

Как у моево двора
приукатана гора,
приукатана, углажена,
водою улита.
И водою улита,
чеботами убита,
и я скок на ледок,
подломился каблучок,
подломился каблучок,
я упала на бочок...
Ах я рад, душа, поднять,
со сторон люди глядят,
поимать с тобой хотят,
поведут тебя рядами,
меня лавочками,
тебя станут бить батожьем,
меня палочками.

(Народная песня, записанная в XVIII веке, но восходящая к веку Симеона Полоцкого)

Державин, а за ним еще более решительно Пушкин отрицали виршевую, книжную традицию. А их новаторство в конечном счете основывалось на возрождении традиций (но не рабском копировании) народной поэтики...

Традиция традиции рознь. Как и новация — новации. Так, например, новаторство громко пробующего себя как в стихах, так и в критике А. Приймы — новаторство лишь по видимости. По сути же — это как раз типичный образчик дурной традиции — школярского следования далеко не лучшим новациям А. Вознесенского, тем, что в свою очередь опять-таки восходят к определенной традиции. Назовем ее условно северянинско-бурлюкской. Хотя столь же явны у Вознесенского и традиции стиха раннего Маяковского. Иное новаторство на поверку и оказывается

забытой по тем или иным причинам или отвергнутой традицией. А с другой стороны, в творчестве такого, например, поэта, как Ю. Кузнецов, тоже нельзя не увидеть традицию Тютчева, Лермонтова, Блока. А если говорить и о более отдаленных истоках, то и дантовского поэтического символа. И эта традиция ныне осмысливается как истинное новаторство. Вслушайтесь в музыку «традиционного» стиха Николая Рубцова — и вы услышите «звуки, которых не слышит никто». Новаторство таких поэтов продиктовано не желанием оригинальности, не потугами непременно быть не такими, как другие, но истинным чувством современности, тем самым, которое указывает, говоря словами Пришвина, «на что-то самое главное, возле чего ходит душа», которое и определяет нужное слово со всей его музыкой и смыслом. Такое новаторство и есть подлинная, непреходящая традиция истинной поэзии.

В ходе последних литературных полемик возникают нередко, на мой взгляд, достаточно праздные вопросы, вроде того: «Отстает ли поэзия от прозы?» Какая поэзия? И от какой прозы? Рубцов от Белова? Или Ю. Кузнецов от Распутина? Каким секундомером измеряется скорость обгона или отставания?

Таджикский поэт М. Каноат выдвинул тезис («Литературная газета», № 44) о том, что поэты братских республик оказывают ныне влияние на стихию русского стиха не меньшее, чем, скажем, Боратынский или Фет. Возможно, что это и так — для некоторых стилевых школ, хотя думается, что другие все-таки находятся под влиянием собственных классических традиций. Так же, как, видимо, и в современной таджикской поэзии, для одних важнее авторитеты Евтушенко или Вознесенского, а для иных — Фирдоуси или Рудаки.

Но тот же М. Каноат поставил и серьезный вопрос, действительно достойный всестороннего обсуждения. Ни для кого нынче не новость, что русский язык давно перестал быть языком одного народа, стал языком межнациональным. Сегодня немало поэтов разных национальностей пишут на своем «национальном материале и в национальных традициях», но на русском языке. «Возникает вопрос,— справедливо считает М. Каноат,— к какой литературе относить творчество подобных поэтов?.. Или делать вид, что этих поэтов вообще не существует? По моему мнению, все это явления русской поэзии».

Думается, однако, что и здесь все не так уж просто. Обратимся к опыту мировой литературы, поскольку рус-

ский язык в этом плане не является чем-то уникальным. Тагор, к примеру, какое-то время живший в Англии и писавший по-английски, справедливо считается индийским поэтом. А вот Киплинг, родившийся и долго живший в Индии, писавший «на индийском материале» и даже «в индийских традициях»,— поэтом английским.

Лорка и Н. Гильен — оба писали по-испански, но испанский поэт все-таки Лорка, а Гильен — кубинский. Чаадаев, написавший все свои философские произведения по-французски, вошел, однако, в историю как явление русской, а не французской мысли.

Полагаю, что даже в условиях нашей страны, где литературу справедливо именуют единой, многонациональной, Олжас Сулейменов, например, пишущий по-русски, считает себя все же казахским поэтом. И справедливо.

Думается, что на нынешнем этапе следует различать собственно русскую литературу и литературу на русском языке. Эти явления далеко на адекватны. И тут я снова могу согласиться с М. Каноатом, полагающим, что серьезный разговор об этой проблеме «поможет глубже понять и состояние современной русской поэзии, и соотношение в ней традиций и новаторства». Что же до этого самого состояния, то поэзия отстает не от прозы, а от нашего сегодняшнего представления о ее значении и ее возможностях. «Помрачение кумиров» поэзии недавнего прошлого продиктовано не упадком интереса к поэзии, но, напротив, повышенной требовательностью к ней. Требовательностью, основанной на понимании того, что есть для современного человека классическое наследие.

1977

III

Новые пути неизбежны. Но...

В статье А. Проханова «Метафора современности» («Литературная газета», 1979, № 37) понятие «деревенская проза» употребляется в одном синонимическом ряду с понятиями «большая литература» и даже «наша культура в целом». Это чрезвычайно показательно, поскольку исходит от человека, полагающего, что шедевры, созданные этой литературой, несут в себе «заведомое сужение кругозора, предвзятость и самоограничение». Явление, прямо скажем, уникальное: когда еще шедевры создавались подобными методами? В не меньшей степени замечательна и другая загадка: неужто почти все лучшие наши писатели — а шедевры под силу только подлинным талантам — взяли да и ушли на задворки современности? Договорились они, что ли, в самом деле?

Похоже, А. Проханов советует писателям отказаться и от языка, который «рождался веками», то есть от того самого — «великого и могучего», а выражать «истинные образцы и примеры сокровенной незамутненной народной этики» лексикой «железных, легированных понятий».

Задача действительно дерзкая и беспримерная: художественная литература никогда еще не создавалась на жаргоне, профессиональном, молодежном ли, определенной или социальной прослойки или этнографической группы.

Думается, что парадоксы такого рода критических претензий и предложений рождены растерянностью перед явлением, которое окрестили «деревенской прозой» и к которому, с одной стороны, причисляется едва ли не все лучшее, что создано нашей литературой в последние два

десятилетия, а с другой — от нее же требуют стать специализированной «литературой о деревне», четко фиксировать технологические, экономические и культурные преобразования, происходящие в жизни современного села, то есть выполнять, по существу, задачи публицистики, злободневного очерка.

Действительно, что значит термин «деревенская проза», если к ней в равной степени относят как «деревенского» Ф. Абрамова, так и сугубо «городского» В. Лихоносова? Каким критическим скальпелем отчленить «деревенского» В. Астафьева от того же Астафьева «военного»? Как и Е. Носова, как и многих других писателей?

Видеть в таких явлениях, как «Комиссия» С. Залыгина, «Царь-рыба» В. Астафьева, «Кануны» В. Белова, «Прощание с Матёрой» В. Распутина, «Земля-именинница» Ю. Лощица, «До третьих петухов» В. Шукшина, «Усвятские шлемоносцы» Е. Носова, «Живая вода» В. Крупина, «прозу о деревне» — все равно, что роман Достоевского «Братья Карамазовы», поскольку действие его происходит в захолустном Скотопригоньевске, неминуемо относить к разряду «захолустной» литературы и предьявлять к нему серьезные претензии, ибо Достоевский, безусловно, «пропустил» многие из проблем русского захолустья того времени. Но вот ведь беда: пропустить-то он пропустил, а все-таки каким-то образом умудрился создать явление всемирно-исторической значимости.

По моему глубокому убеждению, специфически сельскохозяйственной, как и промышленной, военной или любой другой художественной литературы по природе своей нет и не может быть.

Очевидно, все-таки задача состоит в том, чтобы понять, выявить способы и формы отражения нашей литературой жизни современной деревни. И в этом плане, думается, нелишним будет следующий пример.

Если перед нами истинно художественное произведение, то какой бы конкретный материал ни лег в его основу — историческое столкновение народов в эпопее «Война и мир» или несколько дней жизни неведомого захолустья в «Братьях Карамазовых»,— в любом из них, как в пульсирующей артерии, отражается состояние всего организма — всей жизни мира, в ее наиболее существенных духовно-нравственных проявлениях.

Откройте восьмой номер журнала «Север» за 1979 год

с по-настоящему талантливой повестью «Последний колдун» В. Личутина. Тут же опубликована впервые и маленькая повесть М. Пришвина «Мирская чаша», написанная еще в 1922 году. Обе созданы на материале северной деревни; разница между ними более полустолетия — и какого! — читаешь и сразу же видишь, к какому времени, к какой эпохе они принадлежат, хотя обе они отнюдь не насыщены сугубо техническими приметами сельского хозяйства. Но вот ведь в чем дело: повесть Пришвина, «отставшая» от одного из талантливых образцов современной прозы на столь значительный полувек, и сегодня представляется куда более *современной*. Почему? Думается, прежде всего потому, что уровень литературы, актуальность ее звучания, современность и будущность ее определяются в конечном счете не самим по себе обилием примет времени, но уровнем художественно-философского обобщения и осмысления того или иного произведения. Вот о чем стоило поразмышлять в первую очередь. Я этим вовсе не хочу сказать, что изменяющиеся приметы времени, в том числе и сугубо технические, совершенно не нужны художнику. Нужны, и очень нужны. Я только хочу сказать, что присутствие в произведении «безотвального плуга» и трактора последней модели само по себе не делает литературу ни современной, ни талантливой, как и не отменяет современности и долгосрочной актуальности даже и в смысле «злобы дня» талантливых произведений «добезотвального» периода литературы. Подлинное искусство «всегда современно и действительно, никогда не существовало иначе и, главное, не может иначе существовать» (Достоевский). Так вот, может быть, прежде чем обвинять «деревенскую прозу» в «не том», не лучше ли попытаться сначала проникнуть в истинный дух и смысл ее сокровенной современности, которую пропускает и намерено еще пропускать «мимо глаз своих» наше утилитарно-претенциозное к ней отношение?

И вот ведь что любопытно: уже и А. Проханов вполне отдает себе отчет в том, что «наши отличные мастера — «деревенщики», наши вологодские «шлемоносцы», как он их именует, «сотворили и продолжают творить *неоценимый духовный подвиг*. Они *по-новому* осмыслили *вечные* для литературы ориентиры — души, совести, боли. Они сохранили для литературы великое ее богатство — дивную русскую речь. Оторвавшуюся, готовую было исчезнуть *традицию — поиск правды в самых глубоких*, первородных, *народных* слоях. Они *одухотворили* культуру...». Столь

высоко и столь проникновенно о значении так называемой «деревенской», а на мой взгляд, и лучшей части нашей современной литературы не рисковали до сих пор говорить даже и самые отчаянные из ее апологетов. Как же не заворожиться, как не довериться после этого человеку, говорящему правду в глаза и о недостатках такой прозы? Но... не такой уж это, как выясняется, подвиг, поскольку «великое богатство — дивная русская речь» тут же относится к числу «прошлых ценностей»... Так вот, читаешь подобные откровения и думаешь: почему «поиск правды» представляется непременно взглядом в прошлое? А может быть, это взгляд, включающий в себя и опыт исторического бытия народа? И, наконец, понимаем ли мы, что значит открыть правду в самых глубоких родниках народного сознания? Что значит «по-новому осмыслить вечные ориентиры — души, совести, боли»? Его ведь слова. Не мои.

«Если в народе сохраняется идеал красоты и потребность ее, значит, есть и потребность здоровья, нормы, а следственно, тем самым гарантировано и высшее развитие этого народа» (Достоевский) — вот урок, завещанный нам русской классической литературой. Если современная литература продолжает видеть в народе идеал красоты, правды, добра, то, стало быть, тем самым утверждает обоснованность его исторического движения в будущее. Вот ведь какого рода сокровенная современность, вокруг которой «ходит душа», открывается в ретроградной «деревенской» прозе, если к ней подходить, конечно, без критического ограничения кругозора, заведомо подразумевающего: коль уж «деревенская» — стало быть, не «городская», не философская, не интеллектуальная, а следовательно, и вообще не в духе времени...

А знаете ли, что в самом факте определения лучшего, что создано современной литературой, понятием «деревенская» (при всей очевидной непригодности этого термина в том утилитарном толковании, которое придается ему) есть своя непредвиденная, но глубокая правда?

В известном смысле вся человеческая культура, от истоков формирования образного мироотношения и до современного сознания человека, от первых его представлений о добре и зле и до величайших его духовных, нравственных, философских прозрений и обобщений,— в основе своей есть «деревенская», «земледельческая» культура Земли во всем единстве взаимообусловленных проявлений этого понятия. И как бы она ни преобразовывалась,

как бы ни «технизировалась», по природе своей всякая истинная культура остается и останется «земляной» и в этом смысле — «деревенской». Иной она быть не может, пока сам человек остается человеком.

Непонимание этого основано, как правило, на утилитарном подходе к искусству слова, отсюда и соответствующие претензии к нему.

Вспоминается Лев Толстой: «Поэзия народная всегда отражала, и не только отражала, *предсказывала, готовила* народные движения — крестовые походы, реформации». Русская литература в целом именно «предсказала» и духовно, нравственно подготовила и возможность «феномена целины» (воспитание характера, готовности и способности к народному действу — эпической битве за возрождение земли — в немалой степени заслуга нашей литературы), в том числе и «встречу казаха и русского», и другие «феномены», о которых вспоминает А. Проханов. В этом лишний раз убеждает нас и опыт «Поднятой целины» М. Шолохова. И космос был культурно, художественно освоен в произведениях Ломоносова, Державина, Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Достоевского, а также в лучших произведениях советской литературы до его научного и тем более технического освоения. Человек в значительной мере был уже духовно, нравственно подготовлен к нему литературой.

В таком подвиге, то есть в деянии словом, духовно подвигающем человечество к будущему, и состоит центральная и определяющая миссия литературы и искусства в целом. И если уж мы признаем и за названной «школой» право именоваться литературой, то стоило бы наконец всерьез извлечь уроки и из ее опыта для настоящего и будущего. Но — скажут — автор и призывает наши лучшие литературные силы «фронтальнее повернуть культуру в сторону грядущего...». Действительно, напоминание своевременное.

Но... почему «метафора современности» провидится исключительно в технократическом смысле? Почему «ясная духовная цель, уже сегодня поставленная всенародно», проповедуется в форме «машинной» культуры и «интуристовской» духовности? Каковы истоки того сознания, которое позволяет, не моргнув глазом, называть реальные условия жизни значительной части крестьянства (о чем столь убедительно своим «Наболевшим» напомнил В. Крупин в «Литературной газете») «резервациями» и «заповедниками»? Вот, думается, тоже небезынтересный

материал не только для критической дискуссии, но и для серьезных размышлений и выводов современной художественной литературы. Как и вопрос о причинах вторичности и даже эпигонства многих из молодых и притом — подчеркну — талантливых современных авторов.

«Деревенская проза» вошла в наше сознание, в нашу жизнь столь убеждающе, что, думается, на время зачаровала многие начинающие таланты представлением о своей «школе» как *единственно* возможном пути к художественной правде. Между тем это заблуждение: даже всеобъемлющая, могучая «школа» Льва Толстого не могла быть единственно верной и рядом с собой имела «школу» Достоевского; творческий метод Тютчева был в конечном счете не менее и не более народен и современен, нежели Некрасова, и т. д.

Верность этим традициям и идеалам не в формальном или техническом следовании пусть и самым высшим образцам, но в верности общенародным идейным, духовным, нравственным традициям в их общественно-историческом движении. Думается, что природа нынешнего эпигонства многих из начинающих авторов — не в отсутствии у них художественного таланта, но в отсутствии подлинно творческой дерзости в отыскании новых путей к тем целям, к которым идут они вслед за своими кумирами. Но виновны в этом они сами, а не первопроходцы, которые, прав В. Гусев, отнюдь не топчутся на месте. Дело совсем не в том, чтобы подталкивать первопроходцев с пресловутых проселков на большак литературного пути. Наша «деревенская проза» не просто находится на этом самом большаке, она сама его духовно прокладывает. Дело в том, чтобы большак нашей литературы имел продолжение, обрел новое качество. А это под силу не просто продолжателям, но именно новым первопроходцам.

Новые пути в литературе всегда неизбежны. Но...

Технократизация общенародных этических и эстетических идеалов как «метафора современности»?

Нужен поистине духовный подвиг, чтобы реально противостоять подобному «фантастическому угрюмому экспромту».

И опять-таки дело отнюдь не в столь же пресловутой боязни машины, что, кстати, нисколько не хуже и не лучше обратной стороны медали — обожествления той же «машины».

В разговоре за «круглым столом» «ЛГ», состоявшемся в Костроме и в целом, на мой взгляд, одном из наиболее плодотворных в ходе этой дискуссии (см.: «Хлеб — слову брат».—«Литературная газета», 1980, № 1), И. Филоненко напомнил слова Тимирязева о том, что «труд земледельца наиболее таинствен, потому что он имеет дело с живой природой...» Так было, когда в руках у него была мотыга и коса, и он будет иметь дело с живой природой всегда и впредь, когда у него в руках — новейшая техника. Однако участники дискуссии не без оснований на то отметили, что и машина сегодня нередко становится как бы *между* человеком и живой природой, а порою и средством отъединения человека от человека.

Но если это так, то почему? И разве же «машина» сама по себе тому виной? Разве, скажем, в годы Великой Отечественной войны новейшая техника могла восприниматься как нечто стоявшее между человеком, воином-патриотом, и всенародно осознанной целью — волей к победе? Очеловеченные «стальные птицы» и «катюши» осознавались именно как могучее средство воплощения идеалов и цели народной нравственности. Но победила-то в конечном счете все-таки не сама по себе техника...

Думается, что в таком нравственно-человеческом смысле «проблема машины» как одного из средств воплощения в жизнь общенародных идеалов и целей в любое, и прежде всего в мирное, время в конце концов не может не стать предметом серьезного художественного исследования. А для этого писатель должен обладать прежде всего формами и средствами идейного, духовного формирования в человеке ясно осознанных общенародных, общегосударственных целей и идеалов, позволяющих человеку в любой ситуации — в отношении ли с другим человеком, с живой ли природой или с наиновейшей техникой — пребывать во все времена человеком духовно могучим и мудрым. В решении этой задачи (хотя, естественно, далеко и не только этой) заключаются и современная миссия истинно большого писателя, направленность устремлений, общественно-историческая значимость подлинно художественной литературы как духовной энергии народа.

1980

Иванушка-дурачок в век космоса

Фантастическое в современной прозе

I

Эти писатели-реалисты, более того — «бытописатели», едва ли не «документалисты», словно сговорились: то ли решили молву опровергнуть, то ли что-то эдакое в воздухе почуяли, но факт остается фактом: у одного вдруг ни с того ни с сего настоящий, реальный медведь с мужиком о жизни беседует (спился потом, бедолага, медведь спился...), у другого и того хуже — лошади из колхозного табуна на разные философско-этические темы задумываться стали. А третьи, как говорится, до чертиков дописались: самые что ни на есть современные черти творят у них что хотят. Фантастика, да и только.

Когда такой, например, вполне серьезный писатель, как Василий Белов, пишет «Современный вариант сказки про Ерша Ершовича, сына Щетинникова, услышанный недалеко от Вологды, на Кубенском озере во время бесклевья» (сборник «Целуются зори»), мы понимаем: не все же о серьезном да по-серьезному. Вот и вздумалось писателю пошутить, к тому же он и не выдает свои байки за «правду жизни»: рыбачья байка — известное дело, чего только эти рыбаки не нафантазируют! Так что вроде бы и тут писатель не отступился от реальности, выходит опять-таки — все «как в жизни». Почти документально.

Когда у того же Белова читаем, как медведь в лесу мужика помял («Оборвал, охламон, все пуговицы»), думаем: бывает. Но когда мужик предлагает медведю мировую и подает ему чекушку: «он выпил прямо из горлышка. Лапой машет, от хлеба отказывается: мол, хорошо и так, без закуски...» — тут уж ясно: выдумывает, фантазирует. Но что поделаешь, любит народ байки рассказывать, да еще выдавать лукаво выдумку за истину («Вот ведь не поверишь, а все равно расскажу...»). Да и сам писатель не скрывает лукавства, точно обозначая жанр своих «историй» — «Бухтины вологодские завиральные...». Так что и здесь нет погрешности против истины.

Ну, а если в народе жива эта страсть к фантазированию и если писатель строит свое произведение, сливая в органическое целое фантазию и реальность,— «значит, это кому-нибудь нужно?» Значит, в этом жанре есть нечто такое, что дорого писателю-реалисту, остро чувствующему насущные проблемы времени?

Ну хорошо, у Белова медведь хоть с мужиком реальным-то беседует, да и вся байка рассказывается все-таки человеком доподлинным. А вот, скажем, у Василия Шукшина «медведь достает пачку сигарет и закуривает...», «Раза два напивался уж...», да еще и в рассуждения кидается. И беседу ведет не с каким-нибудь вологодским («тем самым») мужиком, а... с Иваном-дураком... И пить-то медведь начал из-за, стыдно сказать, чертей. Какой уж тут реализм, какая тут серьезность!.. Ведь и сам автор «Характеров», «Печек-лавочек», «Калины красной» ясно дает знать: перед нами просто «Сказка про Ивана-дурака, как он ходил за тридевять земель набираться ума-разума» («До третьих петухов»).

Но так ли это? Да и зачем все-таки автору далеко не шутейных повестей и киносценариев пришло вдруг на ум позабавить читателя сказкой? Припомним: и в «серьезных жанрах» у Шукшина что ни герой, то «чудик», фантазер, неприкаянный искатель правды. Приглядеться к ним — не в одном отыщется под современной оболочкой нечто от вечного Иванушки.

Там в сугубо реальном что-то упрятано от сказочного. Здесь в сказочном — от реального. А герой и здесь и там в сути своей единый — шукшинский.

Но откуда эта тяга к смешению (пожалуй, вернее — к слиянию) разных, таких несовместимых, казалось бы, внешне, жанров, форм, методов? Какие веяния времени вызывают к жизни это тяготение реалистов к сказке, к фантастике?

И не придумываем ли мы проблемы? Может, проще объяснить наметившееся в нашей литературе явление, скажем, некоторой усталостью серьезных писателей от серьезных своих произведений, желанием немножко передохнуть? А там и снова за привычное — серьезное дело. Как ни крути, а «фантастических» произведений не так уж и много у наших сегодняшних писателей-нефантастов. И не они определяют «магистральную дорогу» их творчества. А потом — что за невидаль. Пушкин тоже писал сказки, даже Лев Толстой, но разве эти «побочные» писания делают их Пушкиным и Толстым? Разве без них

мир этих художников стал бы иным? Как, скажем, без «Евгения Онегина», «Медного всадника» или «Войны и мира»?!

Но не скуки же ради, не от нечего делать писались их «Сказки»! Значит, виделся в этом толк и смысл. Но не будем о Пушкине и Толстом, спустимся на землю. Какой толк, к примеру, в шукшинском Дураке? Каков его современный смысл? Что открывает он нам в понимании, скажем, народного характера сегодня?

Это смотря как смотреть и смотря что видеть. Можно, конечно, и так, как видел, например, современник и сотоварищ по журналу «Русское слово» Писарева Варфоломей Зайцев, который всерьез утверждал: в русских сказках «из трех братьев два старшие обыкновенно неглупы, а третий глуп, и этот-то знаменитый Иванушка-дурачок и есть любимый герой народных сказок! Таким образом, в них отражается симпатия народа к глупости и твердая вера в то, что дураку на свете жить лучше, чем умному».

А вот мудрец Пришвин признается: «Начинаю еще яснее видеть себя как русского Ивана-дурака, и удивляться своему счастью, и понимать — почему я не на руку настоящим счастливцам и хитрецам.

У меня такого ума-расчета, чтобы себе самому всегда хорошо и выгодно, вовсе нет. Но, если я все-таки существую, и не совсем плохо, это значит, что в народе есть место и таким дуракам».

Уже и эти два примера не наталкивают ли на мысль, что в «наивном образе», созданном народной фантазией, не так уж и мало реальности.

Если люди разных эпох, задумываясь над проблемами жизни, времени, над судьбами народными, не просто упоминают образ, но, постигая его, пытаются осмыслить и разрешить мучащие их вопросы, то так ли наивен, только ли забавен сам образ? Так ли уж нереально он фантастичен? И не заключена ли в нем глубокая бытийная философия, мудрость современная, может быть, и нашей с вами эпохи?

Едва ли не в каждом народном образе, в его порою скрытом для нас, реалистов, подспуде, таится удивительная, созидательная сила, которую Пришвин называет легендой или сказкой. «*Легенда как связь распадающихся времен* — вот единственно реальная в свете сила. Сказка — это связь приходящих с уходящими».

И не случайно писатели начинают обращаться к фоль-

клорным образам, открывая в них не только философскую глубину, но и широту, связующую времена.

Ну а что же беснующиеся в сказке Шукшина «До третьих петухов» черти? И они — не произвольная придумка автора, но тоже одно из древнейших порождений народной фантазии, емкое бытийное обобщение, прочно вошедшее в наш обиход. Привычный образ русской сказки — темная, враждебная человеку и миру разрушительная (но умная) стихия («нечистая сила») вошла в сознание нашего народа и уже в древний период стала традиционным литературным персонажем. Вспомним этот образ в «Повести о путешествии Иоанна Новгородского на бесе в Иерусалим», в «Повести о Савве Грудцыне», в пушкинской «Сказке о попе...» и его же философски-трагическое истолкование в стихотворении «Бесы»... Происходит как бы постепенное накопление возможностей и проявлений внутри единого по сути образа. Каждое последующее конкретное его воплощение как бы потенцирует в себе и все известные предшествующие. (Естественно, это относится не только к образу черта.) Кстати, суть такого явления как бы наглядно подчеркнута, например, и эпиграфом из Пушкина в романе Достоевского «Бесы», и всем идейно-образным строем произведения. Черт прошел и через роман «Братья Карамазовы», всплыл в символике «Мелкого беса» Федора Сологуба, определил атмосферу бесовщины в «Мастере и Маргарите» Михаила Булгакова.

Черти Шукшина явно из этого ряда.

В отмеченном характере подобной традиционности образов уже заключена способность «соединять времена».

Я вовсе не хочу сказать, что в конкретном воплощении сказки «До третьих петухов» ее автор сумел создать образ, включающий в себя и то, что было достигнуто в этом плане Пушкиным, Гоголем, Достоевским и т. д. Нет, конечно же здесь нужно говорить скорее о весьма ощутимых утратах. Но традиционный образ живет еще и как бы своей особой жизнью — в опыте читателя, невольно подключающего данный, конкретный образ к тем его воплощениям, которые уже отложились в его сознании. Конечно, для этого нужна определенная подготовленность читателя к сотворчеству с писателем. Но без этой внутренней традиции сознания нет и истинного читателя. Ибо чтение — это не столько получение информации, сколько — и прежде всего, и главное — внутренняя созидательная работа сознания.

Но все-таки каков внутренний смысл традиционного образа, в чем его созвучие нашему времени?

Говоря о традиционном образе, и обратимся к традиции.

II

Русская классическая литература — явление особое, всемирно-историческое. Его можно и нужно осмысливать не только в ряду литератур других стран, но и вместе с тем в цепи вершинных явлений истории развития человеческого духа. XIX век в нашей литературе — это русская эпоха мировой истории культуры. Россия заставила мир прислушаться к своему новому слову в общемировом диалоге культур, поставила мир перед необходимостью взглянуть на себя, на свои проблемы русскими глазами.

Не случайно именно XIX век некоторые наши исследователи справедливо называют веком русского Возрождения. В. Кожинов, например, обоснованно утверждает, что «искусство пушкинской эпохи родственно ренессансному реализму». Родственно — не значит аналогично. Уже в XVIII веке русская литература осваивала через опыт Европы античное наследство и принципы «новой литературы», но в XVIII веке, считает исследователь, «еще не достигло зрелости и цельности подлинно национальное самосознание, которое было бы способно утвердить себя в адекватной форме».

Россия не просто приобщалась к европейской культуре, но, усваивая ее опыт, приходила к собственному, национальному самосознанию, которое и отразилось в нашей литературе впервые в полной и всесторонней форме в творчестве Пушкина. Именно национально-народный гений Пушкина сделал нашу литературу европейской и даже всемирной. Это давно уже стало аксиомой. Заговорил же я об этом вот почему.

Возрождение предполагает возрождение чего-то к новым формам жизни. Естественно, что сама жизнь вызывает необходимость этого явления. Итальянское Возрождение, как мы знаем, было прежде всего освоением опыта античности. Европа через Италию воспринимала и в своих национальных формах усваивала этот опыт. Античность стала образцом для подражания, эталоном и бродилом развития национальных культур Европы.

Основой новой европейской культуры стала греческая античность, в которой Европа как бы увидела и осознала свое «детство», так как именно в Древней Греции «оно

развилось всего прекраснее» (Карл Маркс). Однако что же лежало в основе самой этой греческой культуры? «Предпосылкой греческого искусства является греческая мифология, то есть природа и сами общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией...» Но не любая мифология. «Египетская мифология никогда не могла бы быть почвой или материнским лоном греческого искусства»[1],— писал Карл Маркс.

В основе всякой самобытной, развитой культуры (каковой, безусловно, была древнегреческая) в конечном счете лежит мифология. Притом не любая, а именно данного народа. Мы и сегодня пользуемся образами и символами греческой мифологии. Они вошли в наше сознание через опыт европейской (в том числе и русской) культуры. Однако заметим, такое значительное влияние на общеевропейскую культуру греческая мифология оказала не сама по себе и не потому, что она была наиболее развитой, наиболее соответствующей духу нового европейского сознания, складывавшегося в эпоху Возрождения. Нет, не только поэтому, но прежде всего потому, что Европа обратилась к античной культуре через Гомера и Гесиода, посредством постижения ее вершинных образцов.

В первой трети XIX века античность — плоть и кровь русского искусства.

С творчеством романтика Жуковского в русскую жизнь входит едва ли не весь античный пантеон: Вакх, Эрот, Зевс, Аврора, Горгона, Аполлон; «Брега Эллады», «Илионские девы», «добрый Вакхов дар вино», «Олимпийские вершины» и т. д. становятся заметным и, главное, обязательным элементом русского поэтического да и прозаического и даже эпистолярного стилей.

Уже не солнце садится на западе, но «горящий Феб все к западу стремится» (Батюшков), не весна пришла, но «Флора милая, на радужных крылах, к нам обновленная слетела» (Боратынский) и т. д. Причем такая лексика постепенно перестает быть уделом лишь «высокой» поэзии. Трудно назвать поэта, который тогда «чудом» избежал бы этого влияния, потому что то была не мода, не поветрие, но естественный этап в поисках своего, национального стиля.

В поэзии Пушкина, нашего национального поэта, который подлинно был «наше пророчество и указание» (Достоевский), античность становится существенной формой выявления национального и даже элементом становящего-

ся самосознания именно как русского. Поэт осмысливает свою судьбу и свое назначение: я пел «под Геликоном, где Касталийский ток шумел, я, вдохновенный Аполлоном»... И — совершенно естественно для Пушкина (и для стиля времени в целом) заключение: «И неподкупный голос мой был эхо русского народа».

Но вместе с тем в творчестве Пушкина постепенно нарастает и иной стилевой пласт, иные образы тревожат его воображение: «...мой добрый домовой, храни селенье, лес...» (1819).

Наряду с нимфами появляется «Русалка»; рядом со стихами «Пришли ее мне, Феба ради, и награди тебя Амур» — «Песнь о вещем Олеге» (1822), одновременно с «Вакхической песнью» и «Арионом», которые конечно же воспринимались как современное слово в духе и смысле времени, в том же самом духе, но в иных, подспудных, пока еще не явно господствующих формах национальный гений осуществляет себя и в «Зимнем вечере» с его:

Спой мне песню, как синица
Тихо за морем жила;
Спой мне песню, как девица
За водой поутру шла...

Библейская символика «Пророка» естественно соседствует с Пегасами и Иппокренами, а обе вместе — с «простонародными» «Песнями о Стеньке Разине» (1826).

Пока еще даже могут уживаться в одном стилевом целом «Навстречу северной Авроры» и «кобылку бурую запречь» (1829), однако такие сочетания становятся со временем все более редкими. Античность начинает осознаваться уже как бы внутри национального, но рядом; как нечто естественное для времени, но особое.

Осознание этого процесса отделения античности от реальности своеобразно воплощено и в «хрестоматийных» стихах Тютчева «Весенняя гроза», где естественную картину грозы венчает строфа: «Ты скажешь, ветреная Геба...» и т. д.

То есть поэт как бы разделяет единое явление между двумя формами восприятия и сознания: *я* говорю: «гроза», «вот дождик брызнул, пыль летит» и т. д., а *ты* скажешь: «ветреная Геба».

Эпоха русского Возрождения, осваивая достижения европейской культуры и вместе с ней — античности, приходила к новому осмыслению своего наследия, в том числе и народной образности, уходящей корнями в глубь тысячелетий, в *славянскую мифологию*.

Величие Пушкина, по мысли Достоевского, как руководящего гения, «состояло именно в том, что он так скоро, и окруженный почти совсем не понимавшими его людьми, нашел твердую дорогу, нашел великий и вожделенный исход для нас, русских, и указал на него. Этот исход был — народность, преклонение перед правдой народа русского». Путь к этой правде шел, в частности, и через осмысление своей, национальной, народной культуры.

Позиция Пушкина не сразу и не у всех находила понимание. В связи с его «Сказками» Н. И. Надеждин писал в 1832 году: «Европейские литературы возвращают теперь свою народность, обращаясь к своей старине. У нас это возможно ли? Таково ли наше прошедшее, чтобы восстановлением его можно было осеменить нашу будущность...»

Пушкин верил в «наше прошедшее» именно потому, что, как пророк, предвидел и «нашу будущность». Может быть, и это заставило того же Надеждина через некоторое время пересмотреть свои взгляды и уже в 1837 году заявить, что европейские народы приступили к восстановлению своих «неписаных преданий... Пора и нам взяться за это важное, еще не тронутое поле».

Но на этой ниве уже была проложена пушкинская борозда.

Духовную атмосферу всеобщего интереса к национальной старине сразу же по приезде в Петербург осознал и Гоголь. В письмах к родным он настойчиво повторяет просьбы присылать ему все, что можно услышать и разыскать о народных обычаях и нравах. Его интересуют песни, сказки, старины, поверья. Вот хотя бы одно из таких писем: «Еще несколько слов о колядках, о Иване Купале, о русалках. Если есть, кроме того, какие-либо духи или домовые, то о них подробнее с их названиями и делами; множество носится между простым народом поверий, страшных сказаний, преданий, разных анекдотов и проч., и проч., и проч. Все это будет для меня чрезвычайно занимательно».

В 1831—1832 годы выходят его «Вечера на хуторе близ Диканьки» с их колдунами, ведьмами, русалками, с их органическим переплетением реальности и народно-фантастической образности. Необходимость освоения национальной, тысячелетней народной культуры осознается как одна из важнейших основ социального и духовного самосознания России той эпохи.

Сначала внутри всеобщего процесса русского Возрождения как часть его идет освоение передовой культуры

Запада, а затем (все более осознаваемое как главное, центральное) начинается освоение и родных истоков. Внутри Возрождения, на основе всеевропейской культуры зарождается процесс как бы собственно русского Возрождения — на народно-национальной основе, в том числе и на основе «обычаев, и поверий, и привычек, принадлежащих исключительно» (Пушкин) русскому народу... В русское сознание входит «Слово о полку Игореве», значительно повлиявшее на интерес к древней национальной культуре, к «своей античности». «Слово...» как бы подчеркнуло, что свое наследие важно не только потому, что оно свое, но прежде всего потому, что в нем сокрыты бездны нетленной красоты, величия духа, непреходящей мудрости.

В национальном сознании совершается своеобразный переворот: тот идеал красоты, который воплощала в себе античность, открывается и в своем наследии. Русская культура постепенно начинает осознавать, что «это соприкосновение с красотой идеала есть и в былинах наших, и в сильной степени» (Достоевский). И конечно же не в одних только былинах. Огромное в этом плане значение имела и «История государства Российского» Карамзина. «Древняя Россия,— по слову Пушкина,— казалось, найдена Карамзиным, как Америка Колумбом».

Высок интерес и к народной фантастике, к эпическому и даже мифологическому наследию Руси. Назовем «Аленький цветочек» С. Аксакова, «Конек-Горбунок» Ершова, забытые сегодня романы Александра Вельтмана «Кащей Бессмертный», «Святославич, вражий питомец», сказки в обработке В. Даля.

Собираются русские исторические песни, былины, пословицы, загадки, сказки (сборники П. Киреевского, Рыбникова, Барсова, Даля, Худякова, Садовникова, П. Якушкина и др.); большим событием нужно назвать издание Афанасьевым русских сказок. Записываются фольклорные произведения, пишутся научные труды (среди них такие, как «Славянская мифология» Костомарова, «Поэтические воззрения славян на природу» Афанасьева, работы Буслаева, Срезневского, Сахарова, Снегирева, Ор. Миллера, Потебни и многие, многие другие).

Народные поверья, обычаи, легенды собирают Лесков, Мельников-Печерский, Эртель, Г. Успенский, Короленко. Осознанный интерес к освоению богатств народной мудрости, поэзии, фантазии не ослабевает на протяжении всего XIX века.

Правда, известны и отрицатели-скептики, искренне счи-

тавшие, что уже в то время народные сказки, былины, пословицы, загадки и т. д. «могут интересовать собирателей разного хлама, но никому не нужны из мало-мальски образованных людей». Нужно сказать, что в подобных заявлениях содержалась реальная правда факта и даже «предвидение»: духовные потребности общества в «чудесном» в какой-то мере трансформировались в XX веке в особый литературный жанр научной фантастики, как бы более соответствующей миропониманию людей эпохи атома, освоения космоса, эпохи НТР.

Однако фантастика научная существует как один из жанров наряду с другими, народная же — органически составная часть единого целого — реалистического метода, то есть явление внутреннее. С другой стороны, научная фантастика не может вместить в себя всю полноту той человеческой потребности в полете духа и мысли, которую несет в себе народная, выработанная опытом тысячелетий.

Такие мировые образы, как Прометей, Сатана, Фауст, Мефистофель, Вечный Жид и т. п.,— порождения народной фантазии. Социально-философскую наполненность, делающую их явлениями всемирными, они получили уже в классическом литературном истолковании. Средневековая легенда о докторе Фаусте вряд ли могла завоевать мир без «вмешательства» Гете.

Образы русского фольклора, нашей национальной фантазии по своему внутреннему наполнению вряд ли чем уступают всемирным. Вспомним хотя бы удивительные по философски-бытийной насыщенности и мощи образы Святогора-богатыря, Микулы Селяниновича с его переметной сумой, в которой «вся тяга земная». Кащей Бессмертный — этот образ, равный которому трудно найти даже и среди античных фигур, Садко, Илья Муромец, Лихо Одноглазое и множество других таят в себе огромный, не растраченный и до сих пор запас энергии народной фантазии.

Одни образы (да и целые легенды, былины, сказки) преданы забвению, стали достоянием лишь академической науки, другие — едва ли не насмешливому пренебрежению. Какая, мол, всемирность, какая там философия в этих наивных лапотниках?! А между тем при любовно-вдумчивом проникновении писателей в их непреходящую сущность, в народное миропонимание, воплощенное в них, они могли бы стать основой не менее всемирных образов, чем, скажем, тот же гетевский Фауст или Дон-Жуан Байрона. Достаточно вспомнить, какую поистине трагически-философскую наполненность приобрел образ Ивана-Царе-

вича в романе Достоевского «Бесы», какую социальную и бытийную взаимосвязь нашел писатель в самой интерпретации образа-символа бесов; вспомним образ черта — этого «русского Мефистофеля» из «Братьев Карамазовых», значение образа-символа «Матери сырой земли» во всем творчестве Достоевского.

Трудно представить себе русскую литературу без таких классических воплощений народной мудрости, как «Мороз, Красный нос» Некрасова, «Левша» Лескова, «Снегурочка» А. Островского.

Фантастический элемент (и народнопоэтический, в частности) стал неотъемлемым качеством русского реализма. Видимо, нет необходимости говорить, что процесс русского Возрождения не был чисто литературным явлением.

III

Традиции народной фантастики все более осмысливаются и сегодня в качестве существенной составной современной реалистической прозы. Да, отдельные произведения таких писателей, как Федор Абрамов, Виктор Астафьев, Василий Белов, Сергей Залыгин, Леонид Леонов, Валентин Распутин, Василий Шукшин, Анатолий Ткаченко и др. (творчество многих из них едва ли не было прописано одно время по ведомству бытописания), могут показаться поначалу неожиданными, случайными даже. Они на первый взгляд не вписываются в наше привычное представление о тематике, выборе героев, ситуации и даже сущности творчества этих писателей.

Небольшое «фантастическое» отступление позволило Астафьеву в рассказе «Ночь космонавта» психологически и художественно достоверно решить определенную творческую задачу.

«Фантастичен» и «неожидан» для Василия Белова рассказ «Око дельфина», если, конечно, смотреть на автора «Плотницких рассказов» и «Привычного дела» с точки зрения удобных некоторым критикам рамок «бытописателя» и «деревенщика».

Федор Абрамов пишет рассказ из «жизни рыбы»... («Жила-была семужка»). Нет, не рыбацкий и не юмористический. Эта современная сказка-притча не единственное обращение писателя к формам реалистической фантастики. О неслучайности ее появления говорит и новый опыт в этом роде: рассказ «Сказки старой лошади». И здесь автор решает творческую задачу не в привычных для него рамках реалистического повествования, но предпочитает

использовать сказочный элемент, который позволяет ему выявить сложную этико-философскую проблему именно нашего времени. Необычность формы рассказа лишь еще нагляднее подчеркнула остроту постановки самой проблемы.

Двумерно слово «бытописателя» Анатолия Ткаченко в его повести «Сказка про маленькую женщину». Материал этой «сказки» — основа для эпопеи. Чтобы художественно решить ту же задачу в рамках реально-бытового повествования, писателю потребовалось бы нарисовать широкую картину социально-исторической жизни целого народа. Потому что, как известно, «скоро только сказка сказывается, да не скоро дело делается». Сказочный элемент дает возможность достоверно очертить проблему в емком сюжете рассказа.

И все-таки нужно признать, что обращения к элементам «фантастического реализма» или, может быть, реалистической фантастики в нашей традиционной прозе пока еще редки и робки, но не случайны: они отражают общую тенденцию к современному осмыслению и новому наполнению достаточно забытых, но традиционных для русской литературы художественных форм. И это действительно подлинное «веяние времени, его всесильное звучание», говоря словами Сергея Залыгина из его статьи «Черты документальности» («Вопросы литературы», 1970, № 2). Правда, как мы помним, писатель сказал их по поводу документальной литературы. Однако и сам он оказался подвергнутым «веянию» не документальности, а, как говорится, совсем наоборот, о чем и явствует, например, его повесть «Оська — смешной мальчик» с красноречивым подзаголовком: «Фантастическое повествование в двух периодах». И это — не научно-фантастическая повесть, нет.

Думается, фантастика повести Залыгина многим обязана «Сну смешного человека» Достоевского в том смысле, что это еще один современный эксперимент с осознанным обращением к фантастике.

К фантастике обратился и автор «Русского леса». (Имею в виду «Мироздание по Дымкову» — фрагмент романа в одиннадцатом номере журнала «Наука и жизнь» за 1974 год.)

Не случайно освоение этой традиции у писателя, чье творчество так или иначе соприкасается корнями с народными истоками.

Привычные герои Василия Шукшина, как мы помним, тоже оказываются вдруг в непривычной для этого писателя сказочной ситуации. Сказка «До третьих петухов» — не

первый опыт такого рода. Повесть-сказка, как определил сам Шукшин жанр своего произведения, «Точка зрения» дала возможность в своеобразном трагикомическом плане материализовать три точки зрения на мир: пессимистический, оптимистический и, так сказать, объективно-реалистический. Сказочный сюжет с его устойчивым приемом троекратного повторения-вариации одного и того же события помог писателю представить единый мир в трех вариантах, вернее, в «триединстве».

Нужно сказать, что при всех видимых художественных достоинствах современных сказок многое все-таки кажется в них спорным, результатом некоторого «экспериментирования», первого опыта. Встречаются даже и элементы переклички с далеко не лучшими образцами внешнего «осовременивания» народных образцов, что стало прямо-таки не модой, но чуть ли не «святым законом», новой «традицией» у многих и многих советских писателей для детей.

Подобные элементы в сказке Шукшина — наследие «дурной традиции» снижения «вечных образов» — явно неорганичны творческому мироотношению писателя в целом.

Но нельзя же не видеть и другой стороны: художественная атмосфера сказки Шукшина раскрывает перед нами картину того, во что в наши дни превращаются глубокие и могучие обобщения этих народных образов, на что тратятся их силы необъятные. И вот в этом-то последнем «намеке» писателя воплощен, думается, глубоко положительный, современный смысл его собственных «фантастических» обобщений. Поэтика сказки с ее пространственным образом: «в некотором царстве», с ее особым движением времени: «скоро сказка сказывается» и т. п.— позволяет автору в емком сюжете очертить историю пробуждения самосознания главного героя — Иванушки-дурака («Надо терпеть»...— «Да что же терпеть-то?! — воскликнул Иван.— Что терпеть-то?! Надо же что-то делать!»); историю осознания собственной вины за ту бесовскую фантасмагорию, картину которой разворачивает перед нами писатель в своей сказке. Но мы не собираемся сейчас толковать о сказке. Для нас сейчас важно осмыслить другое: эпоха научно-технической революции и — сказка. Не для детей. Не ради забавы. Сказка как художественное освоение действительности. Не парадокс ли?

«Не до сказок теперь! Не до сказок, я знаю...» — размышлял еще Пришвин и уверял: «Но она явится, как наш след по земле... В жизни мы разделены друг от друга и от

природы местом и временем, но сказитель, преодолев время и место... сближает все части жизни одну с другой, так что показывается, в общем, как бы одно лицо и одно дело творчества, преображения материи. При таком понимании сказка может быть реальнее самой жизни».

Своеобразный русский писатель прокладывал своим творчеством новые пути художественного освоения действительности, осознавал свой собственный путь «сказкой о правде», в последнем счете исходящей из того народного миропонимания, что добро в конце концов все-таки перемогает зло.

Писатель вновь и вновь возвращается к мыслям об этом своем пути: «Сегодня я думал о своем серьезном занятии тем, что для всех служит забавой, отдыхом, потехой. Останусь ли я для потомства обычным русским чудаком, каким-то веселым отшельником, или это мое до смешного малое дело выведет мысль мою на широкий путь, и я останусь пионером-предтечей нового пути постижения «мира в себе»? Что, если вдруг окажется, что накопленные человечеством материалы знания столь велики, что их охватить никакому уму невозможно; что в этих накопленных полубогатствах полу-ума заключается главная причина нашей современной растерянности, разброда и что людям от всего этого аналитического опыта надо отойти для простейших синтетических исследований: что на этом пути и надо ожидать гениального человека, который охватит весь окончательный опыт человечества?..»

Наши писатели-реалисты, кажется, начинают нащупывать тропу, по которой прошел писатель-мыслитель. Нет, я вовсе не хочу сказать, что их сказки и есть тот самый путь «простейших синтетических исследований». Но само обращение к формулам тысячелетнего народного опыта не случайно и, на мой взгляд, еще не путь, но в направлении к тому пути, о котором говорил Пришвин.

Поиск новых для сегодняшней литературы форм художественного созидания единого цельного образа мира необходимо требует и нового образа героя. Мы часто говорим о герое времени, но редко думаем о новых формах построения самого художественного образа такого героя. Не будем говорить опять-таки о других возможных формах, продолжим наш разговор, только в уже определившемся плане.

Обратимся еще раз к опыту Пришвина. Работая над повестью «Корабельная чаща» (жанр, который сам писатель обозначил так: повесть-сказка), он одновременно

записывает в дневнике «попутные мысли»: «В поисках образа героя... Живой человек — это герой моей будущей повести, соединенный из фигуры моего друга О., Суворова, Руссо, Ивана-дурака, Дон-Кихота...» Вечный образ народной фантазии, по мысли писателя, может осветить новые, неожиданные глубины в реальном образе его современника, тем не менее как бы вобравшего в себя и существенные черты типологически близких ему исторических лиц и литературных героев. Вспомним, что такой метод «соединения разных времен» в едином реальном образе современника был уже у Пушкина. Его Германн из «Пиковой дамы», например, не случайно наделен двумя существенными чертами: профилем Наполеона и душой Мефистофеля. Особого внимания в этом плане заслуживают и герои Достоевского. Скажем, его князь Мышкин вбирает в себя черты Дон-Кихота и... Христа, Ставрогин соотнесен с библейским Змием-Искусителем, а вместе с тем, с другой стороны — с лже-Иваном-Царевичем, Иван Карамазов — с Фаустом и т. д.

Зачем, например, тому же Пришвину потребовался вдруг образ Ивана-дурака, да еще поставленный в один ряд с Дон-Кихотом? Вспомним, кстати, что писатель и себя видит русским Иваном-дураком, о чем мы уже говорили. Его герой — «живой человек», а это, по мысли писателя,— «человек, находчивый в правде... Дон-Кихот всегда в правде: он в правде — и оттого не боится, не стесняется, не жмется ни в каком обществе». Вспомним поведение Ивана-дурака в сказке Шукшина — он стремится именно к правде, и хоть скован поначалу, побаивается своих многочисленных противников, тем не менее его натура то и дело прорывается наружу, и, перебарывая в себе страх, он уже «не боится, не стесняется, не жмется», порою скорее даже наоборот. Но вернемся к замыслу Пришвина: «Мой герой,— продолжает он,— это Иван-дурак, как русское разрешение темы Дон-Кихота... Путь Ивана-дурака, то есть путь искусства сказки,— путь восприятия жизни цельной личностью... Это спустившийся сверху Дон-Кихот...

Но страшно становится, когда представишь себе задачу обратить испанского рыцаря Дон-Кихота в русского Дурака!» У Шукшина, скажем, ни Дон-Кихот, ни другой какой-либо мировой образ с Иваном-дураком не сопрягается. Задача писателя в данном случае была иной, нежели у Пришвина. Но и Пришвин, и Шукшин, по существу, одинаково видят возможность через народный образ художественно осмыслить в духе современности то миро-

понимание, которое воплощено в вечном, порожденном «фантазией» образе.

Сегодня ни один из современных наших писателей не смог пока решить художественно полноценно задачу органического слияния современности и сказки в едином цельном образе. Но, безусловно, многие из них выходят к истокам этой тропы в русской литературе.

Подлинно органический сплав завоеваний современного реалистического способа освоения и художественного формирования действительности с формами народно-фантастического сознания — в едином образе, в едином жанре, в одном произведении — это, не исключено, дело будущего, может быть, и не столь уж далекого. И все-таки стоило бы посмотреть уже и на некоторые сегодняшние произведения с точки зрения такого вот «завтра».

Например, на повести «Живи и помни» и «Прощание с Матёрой» В. Распутина [2], роман «Комиссия» С. Залыгина, повествование в рассказах В. Астафьева «Царь-рыба»... В данном случае не ставлю перед собой цели анализировать все многообразие идейно-образных взаимосвязей каждого из наших явлений, остановлюсь на них только с точки зрения темы нашего разговора.

Идейно-нравственная и социально-философская проблематика романа Залыгина «Комиссия» раскрывается в своей истинной глубине во взаимосвязи реально-исторического и народнопоэтического планов этого произведения.

Сказки — не вставные и не побочные элементы романа, именно в них и через них прежде всего и осуществляется здесь художественное воплощение и осознание реальной основы. В переплетении почти этнографического воспроизведения действительности со сказово-поэтическим слогом осмысляется и одна из центральных, исподволь реализуемых «сказок» романа — «сказка о Колобке» — крестьянине Устинове. И, наконец, само единство романа, его идейно-художественное целое, «замок свода» его сюжетно-композиционных построений заключены, думается, не столько во внешней, видимой логике развития событий, сколько в центре взаимосвязей его сказок, в их внутреннем соотношении с реально-историческим сюжетом.

И в способе художественного осмысления насущных и глубинных социальных и нравственных проблем века, в лирико-публицистической форме почти автобиографического повествования Астафьева «Царь-рыба» значительная нагрузка падает на поэтику народно-сказочной образности. Один из центральных эпизодов — единоборство Игнатьеви-

ча с огромной осетриной — не случайно дан в сказово-эпическом освещении — как борьба человека («Царя природы») с Царь-Рыбой. Здесь особенно наглядно явлен образ всего повествования в его целом — образ борьбы «покорителя природы» с самой Природой. В народнопоэтическом решении центрального эпизода заключена и народно-нравственная оценка этой борьбы и ее последствий. Да и в образе Акима, в его глубинном подспуде, можно без натяжки увидеть современный вариант реализации все того же Ивана-дурака, донкихотски противостоящего бездуховно-потребительским веяниям деловой, «рационалистической эпохи» с ее едва ли не вполне оформленными в западном необуржуазном сознании машинно-технологическими мифами XX века с их кибернетическими «богами» и «героями», с их империалистическими «илиадами» и космическими «одиссеями».

Иванушка-дурачок в век космоса... Архаика в эпоху глобальных мировых проблем... Но как знать, может быть, именно в тысячелетнем опыте народного сознания, заключенного в подобных поэтических образах, противостоящих реально-бездуховным мифам буржуазного сознания, в какой-то мере и отражается как-то эта самая глобальность — всемирно-историческое значение русского Дон-Кихота — Иванушки в его реально-деятельном варианте, вступающего в смертельный поединок с умным, технически и бездуховно-философски оснащенным змием.

Не знаю. Но истинно великая литература всегда пророчески угадывала наиболее существенные проблемы и тенденции своей эпохи.

Конечно, можно лишь пожалеть, что наши нынешние писатели все-таки робко еще обращаются к таким формам художественного осмысливания действительности, которые позволили бы им подняться до истинного пророчества. Но, может быть, правильнее сегодня не сожалеть о том, чего еще нет, а радоваться тому, что уже есть или по крайней мере предвидится?

Во всяком случае, современное состояние литературы требует от нее такого глубинного поиска, который позволил бы ей стать реально-действенной силой современности, претворяющей слово в деяние.

И последнее. Мне не хотелось бы быть понятым таким образом, будто я-де полагаю, что писание «сказок» (пусть даже и в широком понимании этого слова) современными писателями и есть истинное или даже единственно верное направление поисков в нашей сегодняшней литературе.

Речь шла лишь об одной, но, на мой взгляд, существенной особенности сегодняшнего литературного процесса. Во-вторых, и это главное: непосредственное обращение к жанру сказки и к другим аналогичным формам и образам художественного воссоздания мира опять-таки, на мой взгляд,— естественный этап, в какой-то мере возрождающий в новых условиях путь, ясно обозначившийся еще в русской классической литературе.

Ведь и сам Пришвин видел в «сказке» не цель, но необходимый этап движения к новым синтетическим формам реалистической правды.

«Кончается сказка — начинается дело»— таков вечный «кругооборот» литературного движения. Естественно, одна фантастика, даже и народная, не способна заменить собою всего многообразия художественных возможностей реализма. Но та фантастика, которая заставляет «медного истукана» гнаться «по гулкой мостовой» за безумным Евгением в «Медном всаднике»; тот реально-сказочный полет России —«птицы-тройки», который мы наблюдаем в «Мертвых душах» Гоголя; та символическая фантастика «Легенды о великом инквизиторе», с которой мы сталкиваемся в «Братьях Карамазовых» Достоевского; те формы фантастики, тайны которой почти утеряны нашей сегодняшней литературой,— могут и должны быть ею же возрождены к новой жизни. Ибо без них реализм обеднен, бескрыл, лишен вольного полета художественного сознания.

И мы знаем — реализму дано подниматься к тем классическим вершинам, на которых и рождается только, говоря словами Гоголя, то «неслыханное чудо», когда вдруг становится «видно далеко во все концы света».

1977

Долг и призвание

Тема избирает писателя.
Иван Стаднюк

I

Не так давно, в 1980 году, на страницах «Литературной газеты» завязался серьезный диалог о современном осмыслении проблемы Великой Отечественной войны в художественной литературе. Возник он не на пустом месте, и в

том, что он тогда не был завершен, угадывалось нечто большее, нежели невозможность или неспособность участников разговора окончательно обосновать свою точку зрения на проблему и тем завершить диалог. В его незавершенности есть нечто принципиальное: существуют вопросы, на которые и невозможно дать окончательный ответ,— на такие вопросы может ответить только сама жизнь.

Диалог выявил два основных мнения: главные книги о Великой Отечественной уже написаны, и прежде всего писателями — участниками и свидетелями войны,— точка зрения распространенная, основанная на действительно впечатляющих примерах воплощения грандиозной темы в советской литературе. И поскольку писатели-фронтовики уже высказались в главном, тему эту можно считать, по существу, исчерпанной.

Другая точка зрения, прямо противоположная первой, не отрицая значимости уже созданного писателями фронтового поколения, утверждает мысль о том, что возможности художественного освоения Великой Отечественной войны будут со временем все возрастать. При этом — что чрезвычайно важно — критик, один из тех, кто высказал эту точку зрения, сослался не на конкретные достижения молодых авторов послевоенной формации, но прежде всего на высказывания писателя-фронтовика, автора одной из центральных, главных книг о Великой Отечественной — романа «Война» Ивана Стаднюка, который от имени писателей-фронтовиков выразил надежду, что «наши произведения в совокупности с мемуарными книгами и явятся основой для написания кем-то из молодых главной книги об Отечественной войне».

Но откуда, из каких истоков возникнуть такой главной книге, если молодые писатели не имели личного опыта Великой Отечественной? Неужели сам по себе талант способен полностью заменить такого рода опыт? А с другой стороны — неужто написанное до сих пор лишено высокого таланта и основано лишь на опыте личного участия в войне?

Конечно, не талантом единым и не самим по себе личным участием в изображаемых событиях жив писатель. Вне судьбы, вне такого события, которое потрясает раз и навсегда все существо человека, увязывает воедино судьбу творческой личности с судьбой народа, помогая осмыслить его внутреннюю духовную жизнь, определяя точку отсчета личных и общественных ценностей, а стало быть, и писательский угол зрения,— вне всего этого нет большого писателя.

Событием, определившим творческий путь Ивана Стаднюка, как и многих писателей его поколения, стала война — Великая Отечественная. Чуть не тридцать лет шел писатель к своей главной книге, той, без которой — что бы ни было создано до или после — не обретет покоя его гражданская, писательская и неотрывно человеческая совесть, не оставит и чувство вины, неисполненного долга перед павшими соратниками-современниками: «Их давно нет, а мы живем, продолжаем род человеческий, упиваемся земным бытием» («Долг перед павшими»).

Не только чувство долга, но и непреходящее ощущение глубокой потрясенности пережитым определили тему главной книги Ивана Стаднюка.

«У истоков каждого вида творчества,— делится писатель своим пониманием побудительных начал собственного писательского пути,— обязательно стоит восторг, удивление, а в устьях — глубокая, точно взвешенная мудрость. И вот эта истина обогатилась в период Великой Отечественной новыми гранями. Суть их в том, могу это утверждать, опираясь на собственный опыт, что произведения о войне берут начало главным образом в потрясении их авторов. Я, например, увидев и испытав все то сложное, трагическое и героическое, что весной и летом 1941 года произошло на Западном фронте, а затем осенью и зимой на земле Подмосковья, и пройдя по фронтовым дорогам в победный, 1945 год до глубин Австрии, не мыслю более важной для себя задачи, чем та, которую уже многие годы решаю,— пишу о войне. И главный мой роман так и называется: «Война». Буду писать его сколько буду жить...»

Писательская судьба оказалась благосклонной к Ивану Стаднюку: долог, нелегок был его путь к «Войне», но он пришел к этому роману. Не мог не прийти, ибо проблема выбора перед ним не стояла,— по собственному его признанию, он всегда знал — его главная книга впереди, и этой книгой будет книга о Великой Отечественной, ибо столь же непреложно знал и другое: не автор выбирает тему главной книги, но сама тема избирает писателя.

Тема эта, и без того сложнейшая, сегодня накладывает на писателя, дерзающего на нее, дополнительное бремя ответственности уже и тем, что немного насчитали бы мы имен известных советских авторов, в творчестве которых не воплотился или хотя бы не отразился так или иначе этот, один из этапных, корневых для судеб Огечества, да и всего мира, период истории. Здесь и «старые мастера»:

Алексей Толстой, Михаил Шолохов, Андрей Платонов, Леонид Леонов, Александр Фадеев, Всеволод Вишневский, Леонид Соболев; прежде всего именно с этой темой связана широкая известность Константина Симонова и Бориса Полевого, Григория Бакланова и Вадима Кожевникова, Александра Чаковского и Анатолия Ананьева, Виталия Закруткина и Михаила Стельмаха, Василия Курочкина и Петра Проскурина, Константина Воробьева, Михаила Алексеева и Владимира Богомолова; невозможно представить себе современное состояние всей нашей литературы без «военной прозы» Виктора Астафьева и Евгения Носова, Юрия Бондарева и Василия Быкова, и не случайно: Великая Отечественная, по справедливому замечанию Ивана Стаднюка, вообще «один из важнейших болевых центров исторического бытия Родины и народа в целом».

Конечно, не само по себе обилие громких имен, столь разных по творческим проявлениям, масштабности, общественной значимости, художественному уровню, направлению мысли, обязывает писателя с дополнительной ответственностью подходить сегодня к теме Великой Отечественной войны. Определенная «разработанность» темы ставит любого автора перед проблемой не просто своего материала, но прежде всего истинно своего угла зрения на проблему народной, Отечественной войны в целом. Не выисканного, не удачно придуманного, но именно выстраданного собственной судьбой, кровно связанной с судьбой народа, угла зрения, открывающего людям нечто новое, существенно необходимое, общественно значимое.

К чему же своему, новому позвала тема Великой Отечественной Ивана Стаднюка?

Нелегкие раздумья накатывали не однажды на писателя: с одной стороны, знал непреложно — он должен написать свою книгу, с другой — других сторон оказывалось немало. «Я,— делится с нами, читателями, своими трудными раздумьями писатель,— не ощущал в себе возможностей сказать о войне какое-то новое слово, подняться в ее художественном осмыслении если не на чуть высшую, то пусть на иную ступеньку, несмотря на то, что на фронте я был с первого до последнего дня, многое видел, многое испытал».

Вышли тысячи книг о войне. Не хотелось Ивану Стаднюку писать просто тысяча первую. «Мы, писатели фронтового поколения,— объясняет он,— писали войну с позиций, на которых стояли в окопах: солдат, старшина, командир батареи. Предел «высоты»— полковой «масштаб».

А у читателя росла понятная и закономерная потребность увидеть и понять глубинные взаимосвязи, причины и следствия сложнейших событий великой битвы. Даже талантливое описание еще одного сражения мало что давало для решения такой задачи. Тогда и пришло сознание: все надо пробовать по-другому, взглянуть на события тех лет с более высоких вершин...»

Далеко не сразу высветлилась конкретная тема, основной сюжетный узел, главные герои будущего романа. Одно знал наверное: если уж писать, то писать только правду, потому, что «непреложный закон для каждого из нас,— как сказал Иван Стаднюк в своем выступлении на дискуссии писателей Москвы и Софии («О позиции писателя»),— писать правду, и только правду, писать о том, о чем не писать нельзя, писать так, чтобы не входить в сделку со своей совестью».

И, как знать, может быть, писательская совесть, гражданская ответственность так и не позволили бы Ивану Стаднюку приступить к «Войне», если б, как объяснил сам писатель, в свое время не появились книги, в которых начальный период Великой Отечественной войны истолковывался, с его точки зрения, с большим перекосом в необъективность. «До этого у меня была мечта написать на материале всего, что видел и пережил на войне и что затем постиг о ней из книг, из документов и бесед с прославленными генералами и маршалами, роман о рождении и восхождении талантливого полководца. Но пришлось, не соглашаясь с написанным другими и ощущая какую-то свою вину перед павшими на войне (хотя бы потому, что я остался жив, а они нет), с яростью устремить свои силы на более трудное, неизведанное...»

Почему субъективно-тенденциозное изображение отдельными писателями и историками именно начального периода войны явилось для Ивана Стаднюка наиболее сильным побудителем, возможно и помогшим ему окончательно решить для себя вопрос: «писать или не писать «Войну»?

Во-первых, потому, что наиболее глубоко, навсегда врезался в память писателя, совсем еще юного тогда, самый первый, начальный, самый драматичный период Великой Отечественной; во-вторых, и это еще более важно, по глубокому убеждению Ивана Стаднюка, в правильном истолковании именно этого и особенно предшествующего, предвоенного периода, ключа к истинному пониманию причин и следствий всемирно-исторической трагедии второй миро-

вой войны в целом и наших серьезных «просчетов» и неудач в начале гитлеровского вторжения в частности.

«В первых книгах «Войны»,— свидетельствует писатель,— мне хотелось, не вступая в прямую полемику, поспорить с теми литераторами, военными историками и мемуаристами, которые в своих трудах весьма односторонне рассматривали события, предшествовавшие нападению гитлеровской Германии на СССР, а также события начального периода Отечественной войны; хотелось, основываясь на изученных исторических фактах и на свидетельствах лиц, имевших причастность к происходившему, несколько с иных позиций рассмотреть причины и наших неудач в начальный период гитлеровского вторжения».

Личный и общественный стимулы требовали от писателя воплощения замысленного, но не все было столь уж ясно и просто. Нужно ли говорить о том, что издательская политика, а тем более мнение критики тоже работают на создание общей литературно-творческой атмосферы, в которой хочет того или нет, но живет каждый писатель и которая так или иначе способна воздействовать на его творческое состояние. А ситуация к моменту начала замысла романа «Война» складывалась в этом плане довольно странная. «В какое-то время,— пишет Иван Стаднюк,— вдруг мы ощутили, что наполненность артерий военно-патриотической литературы стала ослабевать. В издательских планах и на страницах литературно-художественных журналов все реже появлялись книги о войне и армии».

Но родник «вечной темы» не только не иссох, но и пробил себе дорогу к подлинно серьезным произведениям о войне в последующие годы. В их числе в 1970 году появилась и первая книга «Войны» Ивана Стаднюка.

Вера в то, что главная книга еще впереди — и у писателей-фронтовиков, и у критиков, возлагающих надежды на новое поколение молодых,— основана на глубокой убежденности в неисчерпаемости духовно-нравственных, идейно-философских,— а потому и художественных — источников творческого вдохновения, заложенных в великой всемирно-исторической трагедии минувшей войны. И чем более отдаляется от нас во времени Великая Отечественная и чем более сужается круг еще не освоенных нашей литературой сугубо военных пластов темы, тем более открывается это событие как одно из этапных, решающих во всей многовековой истории нашего народа, да и в истории человечества последних двух тысячелетий, тем более возрастает общест-

венная потребность осмысления его причинно-следственных связей уже в таких глобальных масштабах, что, в свою очередь, требует ныне от военной прозы новых художественных решений.

Говоря сегодня о достижениях прозы о Великой Отечественной войне, высказывая ли свои к ней претензии, мы так или иначе выдвигаем в качестве идеала и мерила «Войну и мир» Льва Толстого, что действительно справедливо в известной мере, тем более если при этом подразумевать не столько эпический размах и форму идеала, сколько глубину и масштабность его идейно-философских обобщений.

Убежден, у нас есть все основания думать, что литература поднимается на качественно новый уровень в художественной разработке военной темы. Великая Отечественная — это такое эпохальное событие, которое, уходя в конечном счете своими корнями во всю историю человечества, одновременно во многом определяет собой существенные черты характера последующего этапа всемирной истории, и, естественно, в первую очередь истории нашей Родины. И в этом смысле это было событие, имеющее прямое отношение к каждому следующему поколению, отношение не менее личное, чем к поколению военному. Естественно, отношение иного рода — духовно-нравственное, идейно-мировоззренческое, философское. Вот почему и более обоснованно видеть «главный роман» о Великой Отечественной впереди.

Нет, не самоуничижение или недооценка уже созданного товарищами по перу, современниками — ровесниками, участниками и свидетелями войны — двигало сознание Ивана Стаднюка.

Сам он в решении темы Великой Отечественной идет в своем романе: художественно — в русле традиционно-эпическом, идейно — в военно-политическом осмыслении проблемы.

Однако уже в «Войне» вполне явны существенные элементы нового, будущего этапа разработки темы. Что ж, может быть, и действительно в известном смысле нынешняя литература о войне — художественная, документальная, мемуарная — явится со временем надежным, благодатным и плодотворным основанием-истоком для писателей завтрашнего дня.

Судьба рождает тему, тема избирает писателя, писатель способен достойно воплотить призвавшую его тему (при наличии достаточного для этого таланта, естественно)

при кровном единстве собственной судьбы с судьбой его народа, Родины — все взаимообусловлено.

Как, какими путями отыскала Ивана Стаднюка и призвала его к исполнению долга писателя-гражданина тема Великой Отечественной? Что обусловило этот выбор?

II

Что мог знать тогда он о своей судьбе — в те, кажущиеся теперь такими давними, годы? «Я,— рассказывает Иван Фотиевич Стаднюк в автобиографии,— родился в селе Кордышивка бывшего Вороновицкого (ныне Винницкого) района Винницкой области по неточным данным, в начале 1921 года... Мать помню смутно, так как она умерла в 1928 году, а фотографии ее не осталось; мать моя была глубоко верующей и считала, что фотографироваться — великий грех... Только недавно удалось мне отыскать на кордышивском кладбище могилу матери, потерянную за годы войны. Отец ...одним из первых вступил в колхоз, тяжело расставаясь с Карьком, слепым на один глаз конем...

Мне была уготована участь принять от отца хозяйство и стать хлеборобом... Детство мое похоже на детство всех кордышивских сверстников: во время весенней и осенней пахоты ходил за погоныча, получал кнутом по спине от отца, если плохо держал коня в борозде, а летом пас Комету, корову брата Бориса, за что к осени получал «на штаны» и «на сорочку». Многие из картин детства широко использовано мной в романе «Люди не ангелы».

Но в то время, кажется, куда легче было бы поверить кордышивскому «хлопчику» в реальность самой фантастической сказки, нежели в то, что ему еще предстоит впереди нелегкий путь писателя, хотя литературу любил уже и тогда. Михаил Коцюбинский, Ольга Кобылянская, Руданский, Гоголь, позднее Бунин, Шолохов...— вот ранние потрясения души художественным словом. Эти же писатели осознались через много уже лет и как его «учители», в них увиделся ему идеал и образец творчества. Но до этого было еще слишком далеко, а пока что не задалась и как будто прочно уже предуготовленная ему тогда судьба хлебороба. В тридцать втором году пришлось уехать к старшему брату в Чернигов, где учился в 5-м классе; 6-й заканчивал у него же в Нежине, а 7-й у

сестры в Тупичеве. Недолго проучился в Винницком строительном техникуме, потом пытался попробовать себя на поприще учителя — пошел на учительские курсы при Черниговском пединституте, но, видно, не судьба. Решил было, что предназначено ему стать офицером — поступил в Краснодарское пехотное училище, но пришлось вернуться в Тупичев.

Затем стал работать в районной газете, куда писал заметки, репортажи, фельетоны. Поступил после окончания десятилетки в Украинский коммунистический институт журналистики в Харькове, откуда в 1939 году был призван в армию. Воевал недолго на финском, откуда был направлен в военное училище. Правда, теперь уже не в пехотное, а в военно-политическое, и не в Краснодаре, а в Смоленске. Должно быть, окончательно приглядела его нелегкая судьба военного человека, однако и писательская, едва забрезжившая во время работы в газете, тоже, кажется, не собиралась от него отступаться, и он, будучи курсантом, становится активным участником литературного кружка, которым руководил поэт Николай Грибачев. В смоленской газете «Рабочий путь» появляются первые рассказы молодого Ивана Стаднюка, и пусть имя это пока еще никому ни о чем не говорит, теперь для него-то самого, кажется, путь ясен: военная служба и труд литератора совместились в неразрывное. Но только прибыл по назначению в Западную Белоруссию младший политрук Стаднюк, чтобы исполнять обязанности секретаря дивизионной газеты, как грянула война.

«Все, что со мной произошло в первые недели войны, подробно описано в моей повести «Человек не сдается». Но, разумеется, с некоторой долей вымысла, как и полагается в художественном произведении»,— пишет Иван Стаднюк.

И вновь «литературные мечтания» становятся лишь фантастической сказкой о будущем: на войне пробыл с первого и до последнего ее дня. От западной границы — до Смоленска и Москвы; битва под Москвой, Старой Руссой, затем — Орел, Курск, Киев, Корсунь-Шевченковский, Яссы, Бухарест, Будапешт; три ранения (одно серьезное — челюстное), четыре ордена и семь медалей — вот памятные вехи четырех более чем суровых лет. Победа застала его западнее Вены.

После окончания войны служба в армии и творчество вновь обрели нерасторжимое единство в жизни Ивана Стаднюка. Продолжал и учебу: заочно окончил факультет

журналистики Московского полиграфического института, получил и высшее военное образование по профилю истории войн и военного искусства, что уже через несколько лет, во время работы над романом «Война», сослужило писателю не меньшую, если не большую, службу, нежели журналистское образование.

В 1958 году полковник Иван Стаднюк уходит с действительной службы в запас, но вовсе не затем, чтобы разорвать живое двуединство своей судьбы. Сотрудничает с журналом «Советский воин», бывает в воинских частях, присутствует на крупных маневрах; к проблемам армии устремляется преимущественный интерес Стаднюка-публициста: «Долг перед павшими», «Будь достойным наследником!», «Советский воин», «Сердце солдата», «Они готовы к подвигам», «Служу Советскому Союзу», «Заметки об историзме», «Этих дней не смолкнет слава», «Испытание огнем»— названия статей и выступлений вполне отражают и пафос его военной публицистики. И конечно, не только публицистики.

К тому времени, когда Иван Стаднюк оставил военную службу, он был уже автором многих повестей и киносценариев: «Человек не сдается» (1946—1952), «Следопыты» (1961), «Сердце помнит» (1952), «Плевелы зла» (1957) и других. Но широкую известность и подлинную популярность принес ему фильм «Максим Перепелица», созданный по его повести (1952) и сценарию (1954). Писателя привлекают герои молодые, характеры волевые, героические. Первые повести, как правило, остросюжетны; их внешняя стилевая непритязательность психологически оправдана художественной установкой автора на их человеческую документальность: это именно рассказы бывалого человека, очевидца и участника событий, главным образом первых месяцев войны.

Максим Перепелица, казалось бы, принципиально новый герой для Ивана Стаднюка — молодой человек, сформированный уже послевоенной эпохой, но вот что говорит о нем сам писатель:

«Максим Перепелица как характер «присутствует» во многих моих вещах — прозаических и кинодраматургических, а точнее — черты Максима носят многие мои герои, включая Петра Маринина («Человек не сдается») и Мишу Иванюту («Война») (кстати, образы во многом автобиографичны.— *Ю. С.*); побудительные причины иных их поступков и умение видеть забавное в обычном сродни характеру Максима Перепелицы.

Как ни странно, схема образа Перепелицы родилась в сумятице мыслей, вызванных тем, что я увидел и пережил в первых приграничных боях. В самых безнадежных, смертельно опасных ситуациях наши рядовые воины... проявили немыслимое упорство, самоотречение, храбрость и стойкость. Кажется, порой они больше, чем противника, боялись выглядеть со стороны робкими, нерешительными. А когда после критической ситуации наступали минуты затишья, находились заводилы и начиналось веселье... А когда вновь близился бой, люди суровели, понимая необратимость опасности и собираясь с силами, чтобы выстоять.

Где берется у солдата эта неистощимая нравственная сила?.. Вот и задумал я в начале пятидесятых годов проследить на примере одного героя... как в армейских условиях выковывается тот самый характер, который в бою делает человека несгибаемым».

Нужно сказать, что эта художественная и идейная задача, как бы несколько даже опережая зреющую подспудно литературно-общественную ситуацию, выдвигала на повестку дня вопрос о молодом современнике, готовом и способном сохранить в себе лучшие черты поколения эпохи Великой Отечественной. Герой Ивана Стаднюка действительно как бы уже заранее противостоял тем инфантильным, расслабленным «мальчикам», которые вскорости буквально переполнили страницы «молодежной прозы», пытаясь самоутвердиться в общественном сознании в качестве подлинных «героев нашего времени»: они разочаровались во всем, не успев не только совершить хоть что-нибудь общественно полезное, но даже и в чем-нибудь разобраться; они смотрели на прошлое, настоящее и будущее «с насмешкой горькою обманутого сына», обманутого в своих претензиях к «отцам», ибо те не сумели обеспечить им такой жизни, чтобы только брать, ничего не давая.

И хотя «модным авторам» действительно удалось увлечь немалую долю тогдашней молодежи, не сумевшей сразу увидеть за их скептицизмом, выдаваемым за новую мудрость, за цинизмом, претендующим быть или хотя бы слыть искренностью,— личины самодовольной, самоутверждающейся посредственности. Однако широкий успех «Максима Перепелицы» уже в то время явствовал: новый «король», заполнивший страницы «молодежной прозы», гол, да никакой он не король, а временщик в литературе и не в состоянии выявить и отразить истинные духовно-

нравственные потребности и устремления общества в целом и молодого поколения в частности.

Итак, казалось, творческий интерес Ивана Стаднюка определился вполне и окончательно: от молодого героя, участника Великой Отечественной,— к молодому же герою, духовному наследнику воинской доблести отцов. Но, видно, теснилось в сознании писателя и нечто иное, пока еще не нашедшее себя в образе, в художественной мысли, способной стать творческим побудителем, но уже властное, беспокоящее, томящее воображение, просящееся к воплощению в слове. И однажды — это было в 58-м году — прочитал он только что появившийся «Вишневый омут» Михаила Алексеева. «Я был буквально потрясен этим прекрасным произведением,— рассказывает Иван Стаднюк,— его великолепным русским языком, яркими образами и драматичностью человеческих судеб. Алексеев вложил в «Вишневый омут» всю свою крестьянскую судьбу, а я увидел в ней и судьбу своего села, своих земляков — судьбу не простую, сложную. Об этом мы с Михаилом Алексеевым вели дружескую беседу, и я, восторгаясь особенно первой книгой «Вишневого омута», упрекнул Михаила Николаевича в том, что во вторую книгу романа он не включил многое, известное мне из истории его села Монастырское. Я тогда, разумеется, не догадывался, что Михаил Алексеев копит материал для очередной книги, каковой явилась, как известно, «Хлеб — имя существительное». В ответ на мой упрек Алексеев иронично заметил, что и у меня есть возможность расходовать свои силы не только на комедийные киносюжеты, которыми я в то время особенно увлекся, но и попытаться засесть за серьезный роман...»

Встреча с «Вишневым омутом», по признанию писателя, помогла ему осознать суть и направление собственного творческого томления, всерьез зажгла его на, казалось бы, неожиданный для Ивана Стаднюка, но давно наболевший в нем роман «Люди не ангелы». В 1962 году вышла первая его книга, а в 1965-м — вторая.

Действительно, «сугубо военный писатель»— и вдруг поэтическая летопись родного села Кохановки (Кордышивки), народная драма в прозе, а вместе с тем и документально-летописная история с эпическим размахом жизни — от 20-х до 60-х годов. «Люди не ангелы»— это сплав документального сказа с народнопоэтическим воплощением жизни, мира. И романы Михаила Алексеева «Вишневый омут» и «Хлеб — имя существительное», и роман Ивана Стаднюка предугадывали зреющую потребность общества

в литературе неприкрашенной, доподлинной правды жизни, поднятой до высоты художественного обобщения. Эти же романы предсказали и предуготовили многое из того, что вскорости выросло в наиболее литературно и общественно значимое явление последних полутора-двух десятилетий,— явление, окрещенное «деревенской прозой».

Поистине поэтический мир детства открывается с первых же страниц романа. Но поэтика эта не идеализирующая мир, напротив, чистый открытый взгляд ребенка, встречающийся с правдой жизни, еще более обнажает социальные несовершенства, усугубляет и без того драматическую ситуацию окружающей ребенка реальности. Смерть матери, нелегкий быт семьи, еще более нелегкий труд крестьянина и нелегкое же время крутых перемен в плохой ли, хорошей ли, но устоявшейся веками жизни крестьянства,— перемен, требующих ломки сознания, казавшихся незыблемыми представлений о жизни. Голод, первые нравственные уроки из тех, что западают навсегда, ибо Павлик, Павел Ярчук, главный герой романа, с первых дней осознания себя в мире не просто свидетель, но участник какого-то всемирного действа, смысл и назначение которого дается ребенку, вполне естественно, не сразу и не вполне, но дается, и не столько путем размышлений, сколько непосредственно через судьбу отца, родного села, страны, народа в целом,— ту судьбу, которая становится и его личной судьбой. Мир ребенка и мир страны, народа в романе Ивана Стаднюка неразделимы, взаимопронизаны. Образ этого мира, создаваемый писателем, художественно всеобъемлющ: от мгновенных прозрений детской души, когда Павлик сознает вдруг, что мама «умерла насовсем», и до прорывов сознания к «трудному смыслу бесконечности»,— прорывов, опять-таки не отвлеченных, но душевных, связывающих воедино привычную обыденность быта пастухов-ребятишек с таинственной непостижимостью вечной жизни Вселенной.

Короткая ночь у костра, и, соревнуясь в острословии, ребята лежат на земле, глядя «в бездонную глубину неба, усеянного льдинками звезд... Сами не заметив того, пастухи поддались очарованию величественного зрелища: тысячами звезд из таинственной глубины смотрела на землю вселенная.

— Ужас...— точно выдохнула Христя.

И вдруг раздался взволнованный голос Степана. Тихо и нараспев он начал читать стихи, кто знает как забредшие в глухое село Кохановка:

...Да, я возьму тебя с собою
И вознесу тебя туда,
Где кажется земля звездою,
Землею кажется звезда...

Степан умолк. А вокруг будто никто и не дышал, боясь нарушить какое-то волшебство...

Завозились хлопцы... И опять воцарилась напряженная тишина, которую нарушал только мерный хруст травы в зубах лошадей.

— Чувствуете?— тихо и загадочно спросил Степан.

— Что?!— От страха у Христи лязгнули зубы.

— Как земля летит?..

Долго еще у пастушьего костра царило безмолвие. Может, впервые в жизни задумались эти дети земли о бренности человеческого бытия, попытались постичь своим не обремененным знанием умом трудный смысл бесконечности».

Но едва ли легче постигался тем же умом трудный смысл совсем не бесконечной своей жизни. Через многие потери, сомнения, несправедливости проводит Иван Стаднюк крестьян — героев своего романа, но не озлобились они, не затаились.

«Зло умножает зло, добро же творит добро»— эта идея, не вычитанная, но выстраданная жизнью, не провозглашаемая в афоризме, но растворенная во всем поэтическом мире романа «Люди не ангелы», на мой взгляд, определяет пафос этого произведения, является главной движущей силой этой народной драмы в прозе, движущей и разрешающей ее внутренний конфликт.

Читатели и критики тепло, по достоинству оценили новое произведение Ивана Стаднюка (известно, например, что «Люди не ангелы» была одной из любимейших книг Юрия Гагарина). Критика, правда, отмечала, что вторая книга романа несколько уступала по своей поэтичности первой. И нужно отдать должное писателю (случай, кстати, нечастый в нынешней литературной практике, говорящий о совестливости — родной сестре всякого истинного таланта), Иван Стаднюк согласился с критиками, объяснив:

«Должен сознаться, что первую книгу романа «Люди не ангелы» я писал запоем, в творческой лихорадке, мучительной и радостной. Давно отшумевшая жизнь вставала в моем воображении, кажется, более ярко, чем была она на самом деле; я будто заново переживал все, что сохра-

нила моя память, заново постигая свое детство, ужасаясь одним картинам и обстоятельствам и радуясь другим... Вторая книга романа писалась более спокойно, без запала; события, легшие в ее основу, еще как следует не отстоялись в сознании, в чувствах... И вполне закономерно, что в «современную» книгу улеглось кое-что и преходящее, но в то время казавшееся очень важным, серьезным, социально глубоким».

Как бы то ни было, «Люди не ангелы», безусловно, явили новый этап творчества Ивана Стаднюка, новый уровень художественного осмысления жизни. Закрепив за автором прочное место в современном литературном процессе, для самого писателя этот роман стал еще и необходимым этапом к его «главному роману». «Война» — во многом духовное порождение и в этом смысле прямое продолжение романа «Люди не ангелы».

Нет, не случайны «Люди не ангелы» в творческой судьбе Ивана Стаднюка; они не уход в сторону от центральной, определившей его писательское лицо «военной» темы. И дело вовсе не в том, что герои и этого романа проходят через Великую Отечественную, но в другом, более глубинном: не случайно же «военную» и «деревенскую» прозу в большинстве своем представляют одни и те же имена (назову хотя бы Михаила Алексеева, Виктора Астафьева, Евгения Носова). Такая родственность двух, казалось бы, столь разных тематических, даже диаметрально противоположных, как война и мир, явлений в нашей современной прозе глубоко закономерна: и «военная», и «деревенская» проза поставили в центр своего внимания, сделали точкой отсчета всех ценностей судьбу народа.

И как же им, писателям-фронтовикам, художественно осмысливающим проблему народа в такой войне, было не прийти к потребности и необходимости осмыслить и проблему народа в мире: в послевоенном мире и его место и значимость в мире вообще.

«Испокон веков земля, познав ласку и заботу трудовых человеческих рук, дышала силой и материнством. Многоликая в своем многоцветье, являясь обиталищем человека и всего живого, она выглядела особенно прекрасной, когда ее нивы переливались волнами спелых хлебов... Многое мог услышать хлебороб в золотом звоне хлебных нив, в голосе земли, когда приходила ее пора исполнять свой материнский долг...» Но «хлеб сладок только тогда, когда он не пахнет порохом. Пусть будет сладок и душист наш большой хлеб, взращенный под мирным небом» — вот за-

ветнейшая мысль, высокая страсть бойца, писателя-фронтовика, которому жизнь у истоков его готовила судьбу крестьянина-хлебороба.

В литературных дискуссиях последних лет немало говорилось верного, не очень верного и вовсе неприемлемого о том, что «деревенская проза» во многом явилась порождением эпохи НТР как духовное противостояние процессам обездуховливания, стандартизации человеческой жизнедеятельности, подмены нравственных ценностей — ценностями производственно-техническими.

Вместе с тем та же «деревенская проза» во многом взросла на творческом возрождении традиций русской классической литературы, литературы народной в своей основе и идейной устремленности.

Гораздо реже называется другой ее непосредственный и более близкий исток — гражданские, нравственные уроки Великой Отечественной, поставленные войной вопросы о настоящем и будущем страны и народа, на которые чисто «военная проза» полного ответа дать все-таки не могла. «Военная проза» (речь, естественно, идет опять же о лучших образцах) в известном смысле подвела общественное сознание, в том числе и писательское, к необходимости ставить и решать такие вопросы уже на новом, «мирном» материале.

III

«Война» Стаднюка — это именно «Война»: не просто определенный жизненный, исторический материал романа, но его главный герой, особое состояние мира, со своей системой координат, со своим мерилом ценностей.

Впечатляющие картины рисует Иван Стаднюк в романе, как бы перенося читателя в самый эпицентр взрыва, расколовшего мир. Вот Молотов едет на Центральный телеграф, чтобы сообщить стране о том, что она уже находится в состоянии войны: «И когда въехали на улицу Горького, Молотов, оторвавшись от трудных мыслей, вдруг увидел, как на тротуаре справа весело теснились в сторону прохожие, уступая дорогу свадебному кортежу... Впереди шла невеста в белом платье, с сияющим лицом и опущенными глазами, и жених... Молотов содрогнулся от мысли, что москвичи еще ничего не знают!.. Люди продолжали жить своими радостями, обыденными заботами... надеждами... А через несколько минут он известит страну о войне, и все померкнет вокруг...»

Мир уже в ином состоянии, а люди в первые мгновения

еще живут представлениями о мире. Даже на самой линии огня, даже под взрывами бомб и снарядов: «Куда они стреляют? Тут же люди!»

Война крушила многие из понятий и представлений, вчера еще казавшихся незыблемыми. «Чего же тем фашистам надо? — думает юный совсем младший политрук Миша Иванюта.— Ну, пусть попробуют... узнают силу и Красной Армии, и своего пролетариата... Наверняка немецкий рабочий класс уже выходит на баррикады... Сокрушающие удары с фронта и революционный пожар в тылу... Не собирался Миша Иванюта побывать в Берлине, а теперь придется... Интересно, скоро ли?.. Через неделю, а может, через три?..»

Но Красная Армия, неся огромные потери, отступила к самой Москве; надежды на «революционный пожар» оказались призрачными. Но даже и в эти труднейшие, суровейшие дни поражений, разочарований, пересмотра многих ценностей жизнь несла не одни потери, но и обретения: «Никто не хотел умирать. Но и никто не хотел хоронить веру в бессмертие Советской державы. И ее бессмертие советские воины утверждали в тот черный день своей смертью...»

Тогда-то и прозвучали будто воскресшие, когда настал их час, слова:

«Товарищи! Граждане! Братья и сестры! Бойцы нашей армии и флота... К вам обращаюсь я, друзья мои!..»

Тогда-то, писал Алексей Толстой, «как колокол града Китежа, зазвучали в советской литературе слова: святая Родина».

Тогда и началось возрождение вековечных святых и высоких понятий и имен, связующих воедино поколения от первых защитников Родины: Александра Невского и Дмитрия Донского, Козьмы Минина и Дмитрия Пожарского, Богдана Хмельницкого, Суворова, Кутузова, Ушакова, Нахимова — до героев Бреста, Смоленска, Можайска, Москвы, Сталинграда... Такое возрождение национально-патриотического сознания, исторического общенародного духа, безусловно, вызвано было характером, который все более обретала для нашей страны война с фашизмом, осознанием ее как войны народной, Отечественной. Вне такого осознания победа была бы невозможна. Тогда-то и начинаешь понимать глубоко трагическую и вместе с тем оптимистическую суть парадоксальной мудрости: «Мы погибли бы, если б не погибали». Слова эти Иван Стаднюк предпослал эпиграфом к роману. Эпиграф этот действи-

тельно раскрывает еще один важнейший аспект социально-исторического и нравственно-философского пафоса «Войны».

Роман многопланов, многоаспектен; писатель разворачивает перед читателями картину судеб нескольких десятков основных героев, судьбы трех поколений («дедов», «отцов» и «детей»), судеб страны, народа; политический, общефилософский, социально-исторический, военно-теоретический, нравственный, бытовой пласты находят необходимую меру соотнесенности и взаимообусловленности в единстве романа.

Писатель поставил перед собой грандиозную и благородную цель — показать (не провозгласить, не теоретически выявить только, но именно наглядно показать) самую суть войны как войны народной, Отечественной. Здесь многое решал точный выбор угла зрения на происходящие события. Писатель помогает нам увидеть эти события объемно: и глазами бойцов, бегущих в атаку, и старого историка — военного мыслителя и теоретика, и старой крестьянки, и военачальника — людей, только начинающих жить, и партийных, государственных деятелей, умудренных опытом революционных боев и социалистического строительства. Мы видим действительность, оцениваем события и как бы из окопа на линии фронта, и из-за стола, вокруг которого собрались члены Государственного Комитета Обороны.

И все же такая широта и многоаспектность взгляда не освобождает писателя от необходимости конкретного главного героя, в сознании, в судьбе которого писатель мог бы с наибольшей полнотой воплотить собственный взгляд на вещи. Таким героем стал в романе Ивана Стаднюка генерал Федор Ксенофонтович Чумаков, в судьбе, в сознании которого естественно совмещаются и взгляд «из окопа» (генерал — солдат в самом прямом смысле), и взгляд из Генерального штаба; взгляд человека «из народа» (мать его и сейчас крестьянка) и взгляд крупного военачальника, мыслителя, военного теоретика, военачальника из народа и народного военачальника, то есть воплощающего в своей судьбе судьбу своего народа.

Общественно-нравственную ценность представляет художественная разработка в романе такого явления, как «рукатовщина». Полковник Рукатов, формировавшийся, по существу, в тех же условиях, по своему мироотношению полная противоположность Чумакову. По внешним признакам личный и общегосударственный интерес у генерала

Чумакова и у подполковника Рукатова будто полностью совпадают. Но если для Чумакова чем теснее связаны эти интересы, тем более его личные качества и достоинства, его талант и знания способны служить общенародному делу государства, то для Рукатова, напротив, чем полнее те или иные мероприятия могут обеспечить ему самоутверждение, тем охотнее такое государственное, общественное дело воспринимается им как свое личное.

Немало досталось автору «Войны» за выведенный им в романе другой социально-исторический тип: отпрыск рода графов Глинских бежал из революционной России, озлобленный на нее, ненавидящий ее за утраченные привилегии; он, став диверсантом, вместе с фашистской армией возвращается в родные места. И вдруг с ним стало происходить нечто ему незнакомое, мучительное. Совесть заговорила, возможность раскаяния? Как распорядится судьба этим, на мой взляд, далеко не последним и не случайным героем «Войны»?

Да, нет оправданий человеку, поднявшему руку на свой народ, да еще в минуту смертельной опасности. Главное возмездие, высшую кару — путь к самопроклятию Глинского — писатель наметил совершенно верно. Помните Тараса Бульбу?

«...Но у последнего подлюки, каков он ни есть... есть и у того, братцы, крупица русского чувства. И проснется оно когда-нибудь, и ударится он, горемычный, об полы руками, схватит себя за голову, проклявши громко подлую жизнь свою, готовый муками искупить подлую жизнь свою...»

Думается, что в замысле своем, в идее образ Владимира Глинского не просто уместен, но и необходим в романе о Великой Отечественной.

Ольга Кожухова сравнила автора «Войны» с пушкинским летописцем Пименом, ибо пишет он «неторопливо, спокойно... и мы можем уловить не только бешеный ход событий, но и развитие аналитической мысли писателя».

Всякое сравнение, как известно, хромает, хотя сравнение автора «Войны» с летописцем действительно уместно: как и во второй книге романа «Люди не ангелы», стилистика «Войны», как правило, конкретна, писатель явно сознательно избегает (и в большинстве случаев это ему удается) каких бы то ни было поэтических приемов. Основные языковые пласты романа — стиль хроники, воспроизводящий и характеризующий языковое лицо той эпохи, стиль

ее политической, идеологической, военно-теоретической мысли.

И если уж говорить о Стаднюке-летописце, то конечно же нужно вслед за О. Кожуховой подчеркнуть: позиция писателя активно-пристрастна.

Писатель создал убедительную картину политического состояния предвоенной Европы. Нужно вообще сказать, что идейно-политические и собственно военные конфликты в развитии писательской художественной мысли нашли в романе более убедительное воплощение и производят более сильное впечатление, нежели конфликты, касающиеся личной жизни его героев; общие судьбы страны, народа выглядят выпуклее, объемнее, нежели судьбы отдельных персонажей,— случай редкий в литературной практике, что ни в коей мере не ставит под сомнение общую художественную значимость романа «Война». По своей художественной природе это прежде всего роман военно-политический. Это новый и значительный шаг в художественном освоении советской художественной мыслью проблемы Великой Отечественной, проблемы народа в войне, проблемы народного военачальника.

И все же прав Иван Стаднюк в своем убеждении, что главная книга о войне не позади, не среди последних достижений «военной прозы» и не в его собственном романе, тоже отнюдь не закрывающем тему, но, напротив, как раз открывающем новые возможности на путях эпического познания гражданских событий XX века.

И дело тут вовсе не в уровне таланта художников недавнего прошлого, настоящего или ближайшего будущего. Убежден, что «главный» роман о войне был до сих пор невозможен, да и сегодня еще появление такового весьма проблематично уже потому, что многие даже из известных ранее фактов (хотя немало стало известно буквально в последнее время), фактов весьма существенных для идейного и философского осознания глубинных причин трагедии второй мировой войны в целом и Великой Отечественной в частности (в том числе и не в последнюю очередь трагедии и самого немецкого народа),— раскрывают такие свои аспекты, которые не могли быть поняты вполне во всем их объеме ни в предвоенные годы, ни в годы самой войны, ни в последующее время. Факт, даже хорошо известный, раскрывает себя вполне лишь в развитии, в своей тенденции, в итогах будущих событий, которые, в свою очередь, помогают более верно уразуметь и его истоки.

Вторая мировая война — явление такого порядка, кото-

рое можно осмысливать лишь в контексте всей мировой истории человечества, по меньшей мере ее последних двух тысячелетий. Тема Великой Отечественной художественно-философски неисчерпаема, она, безусловно, будет привлекать к себе все новые литературные силы.

Поэтому-то не могла она быть исчерпана и в эпохальном романе Ивана Стаднюка.

Думается, однако, что природа писательского таланта Ивана Фотиевича Стаднюка такова, что ему по плечу художественное решение в будущих книгах и более глобальных задач, нежели те, которые он ставил перед собой как гражданин и патриот более десяти лет назад, начиная работу над романом «Война». Жизнь идет вперед, выдвигая все более новые общественные задачи и перед писателями. Обращаясь к прошлому, писатель думает о сегодняшнем и в еще большей степени о будущем. Тема, избравшая и призвавшая к служению себе Ивана Стаднюка,— тема актуальнейшая, имеющая духовно-нравственное, общественно-историческое продолжение в современной и будущей судьбе нашей Родины, нашего народа.

1981

Земля или территория?

В последние годы в нашей стране наблюдается повышенный интерес к архитектурным памятникам старины, к народным песням, обычаям, к древней живописи и т. д. И не только у нас, но и далеко за рубежом. Правда, порою такой интерес находит удовлетворение в различных формах «а-ля рюс», но ведь и у нас за всем этим нередко скрывается обыкновенная мода на экзотику. Что ни говори, а ведь до этого нужно дойти, чтобы свое, русское, воспринималось как экзотическое! Хотя, в конце концов, даже и та или иная мода — явление социально обусловленное. Но сейчас разговор не о моде.

Песни, сказания, сказки, слова (имеем в виду жанр, как, например, «Слово о полку Игореве»), деяния, легенды и т. д. сегодня становятся одним из оснований возрожде-

ния нашей современной литературы. И не только советской.

Вспомним пример из зарубежной практики. Думается, не случайно именно Латинская Америка, в которой наблюдаются процессы национального возрождения, дает сегодня столько образцов глубоко самобытных произведений литературы, в основе которых лежат народно-национальные формы. Напомню только хотя бы о романе колумбийского писателя Габриэля Гарсия Маркеса «Сто лет одиночества». Органично в этом романе-притче, романе-мифе переплетение реальности и фантастики, истории и легенды, сказки и повседневного быта. Фантастика воспринимается здесь как неотъемлемая составная реальности. История одной семьи, одного маленького городка Макондо в таких формах художественного воплощения вырастает в историю страны, нации и в какой-то мере в самом общем, символическом плане романа — историю человечества в целом. При всем при этом перед нами, безусловно, один из прекрасных образцов реализма нашей современности.

И для русской традиционной школы, в частности, характерно все более осознанное стремление к освоению синтетических жанров, наиболее емко и существенно воспроизводящих образ мира в его настоящем, впитавшим в себя прошлое и чреватом будущим. Немалую роль в этом движении могут сыграть и образы народной фантастики. И сами писатели все более осознают это.

Подлинно органический сплав завоеваний современного реализма с формами народнопоэтического сознания — в едином образе, в едином жанре, в одном произведении — это, не исключено, дело будущего, может быть и не столь уж далекого. И все-таки стоило бы посмотреть уже и на некоторые сегодняшние произведения с точки зрения такого вот «завтра».

Если, например, видеть в повести Валентина Распутина «Прощание с Матёрой» только или преимущественно художественно-социальную хронику, повествование о конкретном, реальном случае — затопление такого-то участка земли, села, острова, то, пожалуй, можно было бы и согласиться с мнением, что писатель из нетрагической ситуации пытается извлечь трагедию. Хотя дело, думается, даже и не в самой ситуации. Так, скажем, «частный случай», тоже, видимо, не столь уж трагический, легший в основу пушкинского «Медного всадника», осмысливается нами именно как трагедия потому, что за «сентиментальной драмой» так называемого маленького человека поэт сумел уви-

деть нечто куда более важное, чем «маленькая драма». И мы «сквозь магический кристалл» частного прозреваем отраженное в нем трагическое столкновение двух воль: воли Петра (государственности) и Евгения (личности). В этом плане увидеть трагедию в повести Распутина, конечно, нелегко, хотя бы уже и потому, что здесь совершенно иная постановка проблемы, здесь нет ни «воли общегосударственной»— она остается как бы «за кадром» и в повести выступает лишь опосредованно, ни личности как героя повести. И не потому, что здесь нет личностей, а потому, что главный герой повести — Матёра. В повести это название не случайно, и я еще скажу об этом.

Теперь же, на мой взгляд, необходимо выяснить природу той трагической ситуации, которую вскрывает Распутин в своей повести. Все мы понимаем — и автор «Прощания с Матёрой», конечно, тоже,— что затопление Матёры вызвано целями, которые, безусловно, направлены на благосостояние не только жителей Матёры, но всего народа; все мы столь же ясно сознаем, что эта «воля» не может, не обязана даже предусмотреть все возможные случаи восприятия ее решений каждым из тех людей, кого она так или иначе захватывает в сферу своего воздействия. Однако эти восприятия может, должен предвидеть и обязан считаться с ними исполнитель, «посредник», на которого возложена ответственность перевода государственной воли в конкретное деяние. Приведу один лишь пример для сравнения: вряд ли найдется сейчас человек, который бы сумел не понять всю важность для молодого Советского государства строительства таких объектов, как, например, завод «Динамо». Но спросим так: а была ли при этом необходимость ставить ревущие компрессоры на могилы наших героев-предков Пересвета и Осляби, чьи захоронения оказались на территории завода? Очевидно, нет.

Зачем мы сейчас вспомнили об этом? А вот зачем: затопление Матёры диктовалось (как и строительство завода) общегосударственными целями, направленными на *благо* всего народа. Само по себе переселение матёринцев в другие (и даже более благоустроенные) поселки — конечно же, может быть, и драма для многих из старожилов Матёры, но уж никак не трагедия. Драматична, безусловно, и необходимость оставлять «на потопление» могилы родителей и дедов. Но, если исходить из интересов всего государства, даже и в этом случае трудно усмотреть трагедию. А разорение могил, да еще на глазах детей и внуков умерших? Частный случай? Да, частный, но это «част-

ность» такого рода, в которой и через которую Валентин Распутин видит трагическое и уже далеко не частное.

Всеобщее благо и кощунство (кстати, в буквальном смысле это слово и означает надругательство над костьми предков), говоря словами пушкинской трагедии,— «две вещи несовместные»... Однако не являются ли такие досадные издержки просто побочным продуктом самого этого блага — прогресса? Ведь и такое бывает: прогресс требует порой необходимых жертв, которые все-таки в конечном счете оправдываются высшим интересом — всеобщим благом. Повесть Распутина наводит и на такой вопрос. И ответ здесь ясен — нет, не является. Мы знаем, на какие жертвы шел наш народ во имя будущего, и, конечно же, разве можно сопоставить их с теми жертвами, на которые пришлось пойти жителям Матёры? Здесь нет трагедии. Здесь — собранные в один узел десятки личных драм, но не более. Но не это — центральный вопрос повести. Не из такой ситуации «пытается выжать трагедию» Валентин Распутин. Жертвы — да. Но не кощунство. Эгоистическое сознание: «*все позволено* во имя достижения цели», как правило, подразумевающее: «моей цели»,— сознание, допускающее кощунственные меры, не могло и не может входить ни в какое сочетание с понятием общественного блага. Такое сознание по самой природе своей — вне государственных, вне народных интересов. Оно как раз объективно — против этих интересов. Оно и не могло родиться на почве народных, государственных устремлений, но зато вполне могло использовать эти устремления в интересах собственного блага. Частные проявления такого сознания могли бы стать предметом для чисто этической постановки вопроса. Но в повести Распутина — не знаю, входило ли это в творческую установку писателя или возникло «само по себе», это для нас не самое главное — выявляется социальная роль эгосознания в сфере народно-государственной важности: перед нами встает проблема «чистоты перевода» общегосударственных целей во благо каждого, и напротив, волеизъявления, интересов конкретных людей — в интересы государства. «Недоброкачественность» столь важного по значимости «перевода» могла бы значительно изменить восприятие содержательности первоисточника в целом.

Рассмотрим только один пример социального *функционирования* такого типа сознания в повести. Жители Матёры хотят знать, по какому такому праву разоряется кладбище. Им отвечают: «*Положено.* Вот стоит товарищ Жук,

он из отдела по зоне затопления... Товарищ Жук — *лицо официальное...*

— А ежели он лицо, пущай ответит народу... Кто велел наше кладбище с землей ровнять? Там люди лежат — не звери. Как посмели над могилками галиться?..

— Товарищи! Тут с вашей стороны непонимание. Есть специальное постановление (постановление «галиться»?! — *Ю. С.*), — знал Жук силу таких слов, как «решение, постановление, установка...» А ведь для народа Жук — представитель *государства.* И как же он проводит его волю в народное сознание? Прежде всего обращает на себя внимание *безличность* его позиции, отражающая и его сознание: он *лицо официальное,* ему *положено,* потому что есть *постановление...* Этот среднебезликий род весьма характерен: он тут как бы и ни при чем, он только «исполняет». Но важнее другое. Как видим, Жук, по существу, прячется за «решение», прикрывая им свои собственные нужды и интересы: «Вы знаете, на этом месте разольется море, пойдут большие пароходы, поедут люди... *Туристы и интуристы* поедут. А тут плавают ваши кресты». Нехорошо, конечно. Но главное — за это можно и «лицо» свое потерять... официальное. А «навести в зоне затопления порядок» так, чтобы не оскорбить при этом чувств «затопляемых», — дело хлопотное, требующее уже не функциональной безличности, но и личной заинтересованности, родственного внимания к их нуждам. Но для того, чтобы «непонимающие» стали понимающими, нужно, чтобы «Жук» был не просто «лицом», но личностью. Чтобы «дело государственное» через его посредство стало и личным делом каждого из жителей Матёры... Он же, по точному замечанию одного из матёринцев, деда Егора, и сам «турист... ране моря только причапал».

У «туриста» и заботы и цели «туристические» — в повести слово приобретает особый смысл: «туристический взгляд» — это взгляд *стороннего,* и это хорошо понимают матёринцы: «А о нас вы подумали?.. Вы загодя о туристах думаете, а я счас мамину фотокарточку на земле после этих твоих боровов подобрала. Это как?.. Можно было бы эту очистку под конец сделать, чтобы нам не видать...» Да, можно было и без кощунства... Можно, но: «Что требуется, то и будем делать. *Тебя не спросим*» — вот позиция Жука. А чего и спрашивать, ведь для него это даже не столько живые, конкретные люди, сколько объекты, «граждане затопляемые», которых нужно в срок «охватить»...

«Тебя не спросим» — не безобидные слова. Дело госу-

дарственной важности, касающееся судеб и этих людей, матёринцев, через посредство разнообразных Жуков оборачивается безликим «решением», а не личным делом каждого. А когда те же или другие Жуки «проводят» интересы народа «наверх»— тоже «что требуется, то и будем делать»? Кому же требуется, если «тебя не спросим»? Жуку нет дела до людских забот и печалей, ему нет дела и до общегосударственных интересов. Он только по функции как бы находится в их сфере: «проводит в жизнь», «исполняет решения» и т. д. По существу же такая деятельность — лишь форма его собственного самоутверждения. Но как же так,— могут сказать,— ведь цель-то, пусть и с некоторыми драматическими издержками, достигнута: и «зона затопления» очищена, и люди переселяются в благоустроенный поселок. В этом главном плане его устремления в конечном счете идут как раз к тому самому благу, которое и предусматривалось «постановлением»?

Да, так может показаться. Но «определенные издержки» при таком подходе к делу оборачиваются огромным нравственным духовным уроном, который не возмещается благами материальных приобретений. Это наиболее очевидно, когда речь заходит о вопросах государственной всенародной значимости.

Конечно, Распутин, думаю, сознательно заостряет проблему, подводит нас к тому пределу, когда уже трудно, невозможно не осознать важности поставленных им вопросов. Однако справедливо спросить: неужели же, по моему мнению, «весь гвоздь» в каком-то мелком чиновнике Жуке, противостоящем народу? И если так, то не правильнее ли говорить о трагикомедии, нежели о трагедии ситуации, конфликта, проблематики повести в целом?

Распутин, несмотря на явный, ярко засвидетельствованный и в предыдущих повестях, и в «Прощании с Матёрой» дар бытописателя, по природе своего таланта, по его устремленности — писатель философского склада. И в последней повести он ставит перед нами вопросы не столько как художник социально-бытовой, сколько как социально-философский.

Кто мы на этой земле, что для нас эта земля?— вот, на мой взгляд, главная мысль автора «Прощания с Матёрой». И если по ситуации эта повесть напоминает такие произведения, как «Поэма о море» Довженко, «Над светлой водой» Белова, то по характеру центральной проблемы, увиденное сквозь «кристалл» затопляемого острова, «Прощание с Матёрой» скорее сродни «За тремя волока-

ми» и «Весне» Белова, «Царь-рыбе» Астафьева, «Комиссии» Залыгина...

Кто нам земля: мать родная или мачеха? Земля, взрастившая, вскормившая нас, или же только «территория»? Вспомним, что именно так стоит вопрос в повести Распутина: «...Я родился в Матёре. И отец мой родился в Матёре. И дед. Я тутака *хозяин...*» — говорит дед Егор; «Эта земля-то всем принадлежит — кто до нас был и кто после нас придет... А вы чо с ей сотворили?» — это уже голос тетки Дарьи, а вернее, голос *народа-хозяина,* радетеля земли. Это голос не «супротив» государственной воли, той, что на его же благо. Он «супротив» «туристического», отчужденного («Тебе один хрен, где жить — у нас или ишо где») отношения к земле. Для того же Жука озеро не озеро, а «ложе водохранилища», не остров, а «зона затопления», *не земля,* а *«территория»...* Оттого-то и люди не люди, а «граждане затопляемые»... Перед нами не трагикомический конфликт «мелкого жука» и народа (хотя разве этот конкретный Жук столь уже мелок, незначителен — не для народа вообще, а для конкретных жителей Матёры?), но столкновение двух мироотношений... Если земля — территория и только, то и отношение к ней соответственное. *Землю,* родную землю, Родину — защищают, освобождают. *Территорию* — захватывают. Хозяин — на земле, на территории — покоритель. О земле, которая «всем принадлежит — кто до нас был и кто после нас придет», не скажешь: «После нас хоть потоп...» Человека, видящего в земле только «территорию», не слишком интересует, что было до него, что останется после него. Ему необходимо любыми средствами, пусть и кощунственными (хотя он и не может даже воспринимать свои действия в таком качестве, потому что какое же кощунство может быть по отношению к «территории»), исполнить свою функцию, а там «хоть потоп»...

Я уже говорил, что название острова и села — Матёра — не случайно у Распутина. Матёра конечно же идейно-образно связана с такими родовыми понятиями, как мать (мать-земля, мать-Родина), материк — земля, окруженная со всех сторон океаном (остров Матёра — это как бы «малый материк»), и, наконец, не случайно в сознании современного человека все более проникает образ нашей планеты — Земли — как «малого» острова в Великом космическом океане...

Так кто же нам эта земля — земля-землица, кормилица, земля тысяч Матёр, с их собственными, родными, единст-

венными для кого-то именами, Родина, вся Земля? Земля или «территория»? Кто мы на этой земле — хозяева или временные пришельцы: пришли, побыли и ушли, сами по себе — ни прошлое нам не нужно, ни будущего у нас нет? Взяли все, что смогли, а там «хоть потоп», «маленький», «матёринский» или «всемирный»— тут уж дело, так сказать, чисто количественное, а не качественное.

В «маленьком» конфликте Матёры Распутин выявляет беспокоящие его (и только ли его) ростки такого вот бесхозяйственного отношения к земле во всех проявлениях этого глубинного слова-понятия. Да, согласен, писатель «сгущает краски», «пугает» нас, но недаром говорят в народе: «Пока гром не грянет, мужик не перекрестится».

Не о судьбе «уходящей деревни» скорбит Распутин, не только о ней.

«Маленький» Жук... Жалкие жучки-короеды мертвят вековечные дубы. Маленькие сами по себе, они приносят огромный вред. Может, и жучок-Жук в повести не случайно назван именно так? Сознание, мироотношение «жучка»— вопрос не праздный, не маленький.

Как известно, и «маленькая» ложка дегтя все-таки портит целую бочку меда; так что, думается, дело не в значительности «лица», представляющего определенную «философию жизни», а в таком вот «деготном» качестве его деятельной функции. В повести ему противостоит сознание матёринцев, по природе своей народное, сознание хозяина, однако не вполне еще согласующееся с пониманием общегосударственных мероприятий. Конечно, в этом легко упрекнуть писателя, но, думается, внутренняя логика повести ведет к этому — к необходимости именно такого государственного сознания. Заостренность и нагнетенность атмосферы трагичности, думается, художественно служат той же цели.

Притчевая, символическая основа повести (в которой, на мой взгляд, не обошлось без некоторых художественных натяжек) имеет под собой глубокую, мировоззренческую почву: если мир — это нечто целое, а не механическое собрание раздробленных, существующих каждая сама по себе частей, то, очевидно, и общее состояние этого целого можно в какой-то степени определить по состоянию его «пульсирующего» нерва. Таким пульсом, нервным узлом для Распутина и стала проблема затопляемой деревни.

Отношение к конкретной земле, к конкретным людям как к чужому опять-таки качественно выявляет тип отношения к Родине, к Земле в целом.

Произведение Распутина — серьезное художественное достижение писателя. Повесть заставляет нас размышлять, спорить о духовных проблемах современности. Думаю, не ошибусь, если скажу, что этим мы обязаны прежде всего той художественной достоверности, которую открываем в повести. Социально-философская проблематика в художественном произведении оживает в образе, во всем эстетическом строе повести. Одно от другого оторвать невозможно.

Один из центральных образов-символов повести — Дом. Дом символизирует устои: нравственные, семейные, социальные, то есть некие консервативные начала, те же, что воплощены и в образе старухи Анны из повести «Последний срок».

Анна — живое воплощение духовных ценностей, связанных для нас с понятием матёринского, с чувством и сознанием Дома... В ней в этом смысле — все сегодняшнее, то, на чем «земля стоит», то, что нельзя забыть, оставить «в прошлом», двигаясь вперед. В повести «Живи и помни», как мне представляется, опять-таки центральный образ — образ матери (пусть Настена еще и не мать, но она готовилась стать матерью, носила ребенка в себе). Настена пытается спасти мужа Гуськова прежде всего от него самого. Ведь Гуськов по природе своей не предатель (как Раскольников не убийца). Однако неустойчивость его воли, возможность повернуть ее «туда и сюда», нравственный релятивизм сознания ведут его почти невольно к отступничеству от матери-Родины. Именно через отношение детей к матери — Анне в «Последнем сроке» Распутин как бы подспудно поверял и их отношение к «общественному долгу», их гражданственность: не случайно же Родину тоже зовут матерью. Для сознания, которому Матёра — только «территория», и вся Родина будет «территорией», и весь мир тоже. Человек, отступившийся от родной матери, в другой ситуации, когда бессильны приказ и суд соратников, может отступиться и от другой матери — Родины. Оба образа взаимосвязаны, как часть и целое. Мать — как явление и как образ-символ (в том числе и Мать — Анна у Распутина) — живое воплощение хранительницы как раз тех качеств, которые поставлены были под сомнение уже и у ее детей в повести «Последний срок», тех качеств, которых именно не хватило Гуськову. Отступничество, которое осмысливается в «Живи и помни» как оборотничество, в идейно-образном плане повести сопряжено с образом-символом нравственного убиения матери. Этот символ воп-

лощен, как мы знаем, и в реальном «исходе» — в самоубийстве Настены. Оборотень Гуськов, «убивший» мать задолго до этого самоубийства, убивает и ребенка.

Но Распутин и показывает нам подлинную цену оборотничества — слишком уж тяжелую, но именно к такому исходу и ведет оборотничество в народнопоэтической традиции.

Думается, что в достаточно сложную художественно-этическую проблематику повести Распутина невозможно проникнуть, осознать и оценить ее верно вне осмысления в ней значения и функции народнопоэтической образности. Может, например, показаться на первый взгляд (да и показалось некоторым критикам), что писатель недостаточно четко выразил свое отношение к одному из центральных персонажей — дезертиру Андрею Гуськову. Распутин действительно не слишком многословен в этом плане, он почти не дает нам развернутых переживаний героя, самосознания его собственного поступка, а как автор, кажется, вовсе избегает каких-либо прямых оценок. Так может показаться, но лишь при поверхностном прочтении повести. Вспомним: уже при первой встрече с Андреем в сознании Настены проскальзывает пугающая ее мысль: «...а муж ли? Не *оборотень* ли это?..» Конечно, слово поначалу звучит бытово, затерто-повседневно, это как бы еще и не существенный образ, но просто первое попавшееся слово. Но ведь не случайно именно это слово, которое вскоре приобретает уже вполне материализованный смысл, сперва в чисто этически-оценочном плане: «...а разве не лучше, если бы это и вправду был только оборотень?» — мелькает у Настены. Нет надобности напоминать, какое значение имеет этот образ в народном сознании. Вспомним только, как он реализуется, например, у Гоголя в его фантастической «Страшной мести». Не нужно обладать особым воображением, чтобы осознать и ощутить всю жуткую картину внутреннего состояния любящей, ждущей мужа жены, дождавшейся наконец его (о большем счастье и не мечталось, но лучше бы это был оборотень...).

И сам Андрей осознает свое положение через тот же, по существу, образ: «Судьба, сделав отчаянный *вывертыш*, воротила его на старое место...» Он мог бы еще пойти вопреки ей, но не пошел, обрек себя на реальнодейственное и нравственное оборотничество, принял на себя и судьбу оборотня.

Народный оценочно-этический образ реализуется затем в цепи нарастающей последовательности его конкрет-

ных проявлений. «*Как леший*,— говорит о нем Настена. И сам Андрей уже не хочет походить на себя — уж лучше на лешего». *«Как неживой»,—* думает Настена, и этот бытовой оборот в контексте народной поэтики — очередное овеществление оборотня —«нежити». Вот Андрей смотрит в глаза убитого им, умирающего животного и видит «в их плавающей глубине две лохматые и жуткие, похожие на него, *чертенячьи рожицы*». Писатель заставляет Андрея научиться выть по-волчьи (волк, как известно, в народной фантастике более всего сопряжен с понятием оборотничества), и он, по существу, действительно вынужден разделять волчью судьбу, а в образно-этическом плане — прямо превращается в него. Андрея-человека уже нет («...Тебя же нет! Тебя нет, Андрей, нет!»— в ужасе кричит ему жена) — он уже не он, а «лохматое неуклюжее видение». И не только он. Невольно разделив с ним его судьбу, Настена и сама ощущает себя иной: ей «казалось, что она... покрывается противной звериной шерстью и что при желании она может по-звериному же и завыть».

И как бы мы ни относились к решению автора и как бы ни относился теперь автор к собственному разрешению проблемы финала — к самоубийству Настены, унесшей с собой и жизнь еще не родившегося ребенка, думается, что в образно-нравственной системе развития образа такой жестокий, трагический финал глубоко оправдан логикой прежде всего народнопоэтического сознания. Цена отступничества, оборотничества Андрея велика, слишком велика и не могла ограничиться только его собственной судьбой. Это его нравственная гибель привела к реальной гибели Настены. Цена жизни ребенка — это цена «продажи души дьяволу» отступника. Та же цена, которую потребовали у гоголевского Петра из «Вечера накануне Ивана Купала» другой оборотень — Басаврюк и прочие «безобразные чудища»...

«Убить ребеночка»— только этой ценой можно вступить в союз с «нечистью». У Распутина обратный ход: стал оборотнем — убьешь ребенка. Страшная цена.

Развитие образа-идеи матери у Распутина сопрягает повести «Последний срок», «Живи и помни» и «Прощание с Матёрой» в единую, хотя, быть может, и непреднамеренную трилогию: реальная мать — Анна; символическая мать — Настена, образ которой решен во многом в духе народнопоэтической традиции; и Матёра — как образ-символ матери-Земли, вообще материнского начала жизни.

Один из критиков где-то заметил, что у Распутина как

бы постоянно противоборствуют две центральные идеи: покоя (идея, которая воплощена в образах матери, дома, земли) и движения, дороги. Все это не совсем так: «консервативные» образы — Матери, Земли, Дома — у Распутина не противостоят «прогрессивным» образам движения, дороги, пути, но скорее сопряжены с ними в органическое единство. Дому, матери противостоит не осознанное движение, а беспутье и сознание *беспутности*. Вот хотя бы один конкретный пример: «— Ишь, до чего добрый! — не утерпела, ковырнула Дарья.— Собак блудящих он кормил, жалел, *а мать родную кинул...— Беспутный*. Я говорю, что беспутный,— привычно ответила Катерина».

Хочется сказать и о другом. Вот мы каждый раз спрашиваем: а что, мол, в этом или в том образе от нового? Вопрос, конечно, вполне понятный и закономерный. Но почему бы нам иногда и не спросить: а что это новое пытается сохранить в себе от старого? Не того старого, которое, слава богу, отжило свой век, ушло в прошлое, а от того, что пережило время, будет жить и потом, ибо оно только называется «старым», а имя ему — вечное... А то ведь скажут: образ консервативен — и точка. Дали оценку. Консервативен — стало быть, и плох. Конечно, в том понимании, которое мы чаще всего вкладываем в это, чужое для нас, слово-термин, консерватизм для нас — понятие отрицательное. А ведь в понятии «консервативность», в его русском звучании — сохранность — заключен и глубокий положительный смысл. Даже и консервируют ведь только то, что хотят сохранить надолго... А уж хранят самое дорогое, святое, без чего и жизнь не жизнь.

Сохранность и движение — явления, как мы понимаем, взаимообусловленные. Не случайно идея сохранности — в самых разных, конкретных проявлениях этого понятия в реалиях художественного образа — становится центральной в творчестве многих наших писателей. И в этом есть свой глубокий смысл: нам есть что сохранять, мы осознали необходимость этой идеи. И среди других ценностей мы обязаны сохранить и те духовные и нравственные начала, которые воплощены в таких консервативно-вековечных понятиях, как мать, дом, земля. Вот об этом-то и напоминает нам «Прощание с Матёрой».

Конечно, наконец хотелось бы увидеть художественно достоверно воплощенного героя нашего времени, деятельно противостоящего бездуховно-потребительскому от-

ношению к земле, людям. Убежден, что в реальной жизни такие герои есть. И не мало их. В повести Распутина среди молодых такого героя не оказалось. Хорошо это или плохо? Видимо, другой автор, с другим творческим подходом к той же проблеме, мог бы и вывести в повести желательного нам героя. Может быть, мы и успокоились бы, сказали: ну вот и прекрасно, справедливость восторжествовала, все — как следует быть.

Но Распутин, думается, сознательно заостряет вопрос именно затем, чтобы заставить нас думать, искать. А такое состояние овладевает лишь потрясенной душой. И конечно же автор сознательно пугает нас, думаю, что это входило в его замысел: а ну как не окажется героя?!

И думаю, прав, что пугает. Распутин показал нам три поколения. Сначала старых матёринцев, о них мы уже говорили; потом «детей», главным образом тех, в сознание которых проникла философия беспутья. И, наконец, «внуков», школьников, пока еще только балующихся, разбрасывающих картошку. Эта игра, конечно, невинна, но есть и в ней то начало, которое может, если ему активно не противостоять, привести к тому же беспутью. Откуда такое отношение у «детей» и «внуков»? Распутин находит объяснение в слове «чужое». «Свое» нужно беречь, с «чужим» можно обращаться как угодно. Вот в таком уже отношении к «своему» как к «чужому» видит, как мне кажется, Распутин ростки духовной беспутности, которая в иных случаях ведет и к кощунству. В повести это кощунство над «чужими» могилами. Но мы знаем из истории и куда более страшные кощунства. Природа их едина — бездуховность. Писатель предупреждает нас, заставляет задуматься, противостоять таким явлениям и проявлениям хотя бы в сознании. А ясное сознание заставит противоборствовать им и реально-действенно.

Такие явления, как повесть «Прощание с Матёрой» Валентина Распутина, наглядно убеждают нас в том, что пришло время для появления в нашей литературе героя деятельного, мыслящего масштабами общенародными, общегосударственными. Масштабами Земли, а не определенной территории, ибо мать-земля нуждается в герое.

1977

О прозе Валентина Распутина последних лет

Литература во все времена отражала и определяла общее духовно-нравственное состояние народа, общества, эпохи. Настоящая литература, конечно. Валентин же Распутин безусловно — один из тех крупнейших писателей, чье творчество сегодня отражает и определяет современное состояние нашей отечественной литературы.

Еще лет десять назад чуть не каждый свежий номер центральных, а порою и областных журналов радовал читателей крепкой, а то и прямо незаурядной прозой. Ныне не то. Настоящая проза — явление не столь уж частое, тем более радующее новыми именами, открытиями, обобщениями художественной мысли.

Правда, если обратиться к опыту русской литературы, то можно бы вспомнить и нечто отрезвляющее. Так, в одной из статей «Дневника писателя» за 1877 год Достоевский поделился с читателями таким, по его словам, «забавным наблюдением»: «Все наши критики, (а я слежу за литературой,— писал он,— чуть не сорок лет)... чуть лишь начинали, теперь или бывало, какой-нибудь отчет о текущей русской литературе... то всегда употребляли, более или менее, но с великою любовью, все одну и ту же фразу: «в наше время, когда литература в таком упадке», «в наше время, когда литература в таком застое», «в наше литературное безвременье», «странствуя в пустынях русской словесности», и т. д. и т. д. На тысячу ладов одна и та же мысль. А в сущности в эти сорок лет явились последние произведения Пушкина, начался и кончился Гоголь, был Лермонтов, явились Островский, Тургенев, Гончаров и еще человек десять, по крайней мере преталантливых беллетристов. И это только в одной беллетристике! Положительно можно сказать, что почти никогда и ни в какой литературе, в такой короткий срок, не явилось так много талантливых писателей, как у нас, и так сряду, без промежутков». Если при этом учесть, что Достоевский не назвал еще ни Лескова, ни Льва Толстого, ни, естественно, себя, то мысль о пустынях представится уже не столько даже забавной, сколько прямо кощунственной, хотя исходила она, как правило, отнюдь не от врагов или недоброжелателей нашей отечественной словесности, а от

нашего собственного неумения да и нежелания видеть и оценивать свое объективно, что, конечно, тут же использовалось недоброжелателями, делавшими далеко идущие выводы о творческой недееспособности русского народа в целом.

И хотя это действительно факт, и факт неоспоримый: писателей масштаба и уровня Толстого и Достоевского ни в современной отечественной, ни в мировой литературе нет, а об Островских давно уже что-то и слыхом, как говорится, не слыхано, а потому и нет особых поводов для излишне восторженных оценок нынешнего состояния литературы, тем не менее нет серьезных причин и предаваться унынию. Нет, потому что вчера еще мы были современниками Шолохова, творца величайшего художественного создания XX века — эпопеи «Тихий Дон». И сегодня среди нас живет немало серьезных писателей, в числе которых, говоря словами Достоевского, «человек десять, по крайней мере преталантливых», появившихся почти одновременно и в столь короткий срок — и не в сорок даже, а в каких-нибудь двадцать лет. Да, повторю, нет среди них ни Толстых, ни Достоевских — по глубине и масштабности творческого мышления, но — и это чрезвычайно важно — есть уже писатели масштаба и уровня Валентина Распутина. Есть, и это уже очевидно, таланты классической породы, то есть породы того «самобытного нравственного отношения» (Л. Толстой) к самому художественному слову, как к средству самосознания всего нашего общества, как слову самой нашей эпохи, увиденной «глазами всего народа» (Гоголь), которая рождала могучие всходы в недавнем прошлом. А коли так, то и есть, стало быть, надежные основания веры в могучее будущее нашей литературы. Будущее, вызревающее уже в недрах сегодняшнего ее состояния и, как знать, может быть, именно в том самом сегодняшнем временном затишье, которое мы иной раз готовы принять за кризисное состояние и которое может оказаться в действительности лишь той минутой сосредоточенного молчания, которое мы соблюдаем каждый раз, присев перед дальней и тем более нелегкой дорогой. О том, на мой взгляд, свидетельствуют и некоторые процессы творчества Валентина Распутина, которые вполне можно проследить в его произведениях последних лет.

Широкую известность Валентину Распутину принесла его повесть «Деньги для Марии» (1967), хотя и до того он

уже выпустил сборник рассказов, и рассказов крепких. Появившаяся через год-другой повесть «Последний срок» утвердила имя писателя в ряду наиболее значимых, пришедших со своим словом. Последовавшие затем «Живи и помни» (1974) и особенно «Прощание с Матёрой» (1976) — не оставили, кажется, уже ни у кого сомнений в том, что перед нами подлинно большое, я бы сказал — могучее явление современной отечественной и мировой литературы.

— Вот именно,— нет-нет да и услышишь сегодня из уст порою даже и искренних почитателей его таланта,— в эти-то десять лет и вместился и сказался весь Распутин, во всяком случае, в главном, а потом — вот уж почти восемь лет, по существу, ничего нового, равноценного созданному прежде... Так что явное притормаживание творческого движения писателя, как говорится, налицо. А ведь Распутин — один из ведущих наших писателей, один из тех, по которому мы вправе судить и об общем состоянии дел в литературе...

— Так-то оно так, по видимости, да только и не совсем так, а скорее даже и вовсе не так...

В свое время между «Последним поклоном» и последовавшей затем повестью «Живи и помни» тоже наблюдалось затишье, растянувшееся тогда без малого на шесть лет — тоже срок не малый. И тогда, помнится, высказывались авторитетные мнения: все, что мог, дескать, сказал... Правда, и в тот период временного затишья Распутин написал несколько рассказов. Тогда же вышло его повествование «Вверх и вниз по течению. Очерк одной поездки», но именно этот-то очерк, кажется, еще более усугубил впечатление пробуксовки (в том числе, должен признаться,— и у автора этих заметок о творчестве Валентина Распутина) и даже чуть ли не творческого кризиса, если уж не вовсе «падения таланта». Но уже повесть «Живи и помни», устыдив скептиков, поставила все на свои места, а повествование «Вверх и вниз по течению» просто забылось, как забывается нечто обыденное под напором свежих, незаурядных впечатлений.

Справедливости ради скажу, что и сегодня остаюсь при мысли, что по концентрированности художественной мысли «Вверх и вниз по течению» не может все-таки соперничать с четырьмя названными повестями. Но что ж из того? Повествование это интересно и само по себе, вне сравнений с другими произведениями писателя. Интересно и значимо точными, емкими картинами жизни, остротою писательских

наблюдений, обнаженностью почти исповедальных размышлений автора, кажется, даже и не пытающегося здесь спрятаться для формы за спину своего героя. И это повествование несет в себе общую мироотношенческую характерность Распутина, более всего роднящую его, на мой взгляд, с художественным миром Достоевского и Тютчева, как никто другой, пожалуй, остро чувствующих такие мгновения, которые «стоят всей жизни» («мгновения, когда полнится душа», как сказано у Распутина), когда вся жизнь, история, кажется, даже и вся Вселенная готовы раскрыться нам в самом своем сокровенном, в законах своего вечного созидающего начала.

Наконец, в повествовании «Вверх и вниз по течению» впервые у Распутина, во всяком случае, с такою собранностью и определенностью появляется центральный, как мне представляется, образ болевого нервного узла всего его творчества — образ *смещенного центра* (обозначим его пока так, за невозможностью или неумением найти более точное определение). Приехав после пятилетнего отсутствия в родные края, герой (назовем его так, чтобы не совсем уж не отличить его от автора повествования) при виде резко переменившихся, памятных с детства просторов, не то что не узнает свою малую родину, но и прямо ощущает ее уже как бы другой и даже чужой землей, которая лишь «в редкие сокровенные минуты» напоминала ему «ту, на которой он рос... Лишившись чего-то главного, основного, какого-то центра, собиравшего их воедино», родные места словно «разбрелись кто куда...».

Конечно, в этом повествовании образ смещенного центра — это прежде всего вполне реальный, житейский, я бы сказал даже — бытовой, но он уже и здесь через психологию героя прямо связан и с общественной стороной проблемы человеческой памяти, в том числе и памяти исторической, памяти родной земли, проявляющей себя в патриотическом чувстве родного, слиянности личности и Родины. В этом образе уже вызревало предчувствие какой-то грандиозной обобщающей нравственной мысли общественно-исторической значимости.

Нет, перечитывая теперь это повествование, ясно сознаешь, что отнести ее к разряду неудачных, свидетельствовавших о затухании, пусть бы и временном, творческой энергии писателя — не представляется возможным.

Но еще большую значимость обретает повествование и, в частности, его центральный образ в перспективе творчества Распутина — как предчувствие и прообраз граждан-

ской мысли художника, мысли высокого напряжения, мысли тревожной и совестливой, мысли о родной земле, эпохе, мире в их современном, и прежде всего духовно-нравственном, содержании и состоянии. Мысли, воплощенной в мощном художественном обобщении повести «Прощание с Матёрой». Мысли, для созревания которой потребовалось тогда шесть лет «творческой тишины». Как хотите, а это урок. Урок, который заставляет и сейчас отнестись с пониманием к новому периоду относительного покоя в писательской судьбе Распутина, да, пожалуй, и всей нашей литературы в целом.

Действительно: попробуем взглянуть на произведения этого «после-матёрого» периода как на первую завязь будущих плодов, то есть в перспективе возможного развития их художественной мысли. Такой взгляд, понятно, совершенно не отрицает и ценности этих произведений самих по себе, но — подлинно значимые рассказы в истории русской литературы, кроме обнаженного живого, нравственного нерва, всегда пробуждающего мысли и совесть читателя, обладали еще и таким свойством, как способность к расширению, развитию, развертыванию: так в незавершенных «Египетских ночах» Пушкина таилось как в зерне предчувствие грандиозных романов-трагедий Достоевского, а в незавершенном даже отрывке —«Гости съезжались на дачу»— Льву Толстому открылось вдруг зерно его «Анны Карениной». По степени сосредоточенности художественной мысли рассказы Пушкина, Гоголя, Достоевского, многие рассказы Чехова — это своего рода романы, сжатые до емкости новеллы.

«Действительно,— размышлял Достоевский о сокровенной взаимосвязи жизненного факта, увиденного болевым центром писательского видения и — последующего художественного обобщения,— проследите иной и даже не такой яркий факт действительной жизни — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: на чей глаз и кто в силах?» Распутин, безусловно, принадлежит к писателям, имеющим такой глаз, а стало быть, и к тем, кто в силах угадывать в обыденных, кажется, фактах реальной действительности шекспировскую глубину. А потому и стоит читателям Распутина не торопко пробежать по его рассказам и очеркам удовольствия или любопытства ради, но и понять, почувствовать, что тревожит сегодня чуткую совесть писателя, умеющего видеть подспудные процессы, улавливать в фактах явления и тенденции в их

возможности развития. Какие плоды обобщающей мысли вправе мы ожидать от художника в будущем? Плоды, вызревающие уже сейчас, быть может, именно в подспуде этих вот рассказов и очерков периода его творческого затишья. Да и действительно ли затишья?

«Из подростков созидаются поколения»—эта мысль-вывод, венчающая роман Достоевского «Подросток»,— убежден — могла бы стать эпиграфом рассказа «Век живи — век люби»— всего лишь об одном дне из жизни подростка Сани, дне обычном, но и чрезвычайном: «В такой день на земле или на небе происходит что-то особенное». Что-то особенное происходит, конечно, прежде всего в самой душе пятнадцатилетнего парня: впечатления этого, сияющего полнотой красоты и величия, дня, казалось бы, на всю жизнь могли стать несмещаемым центром нравственного угла зрения на мир в его сокровенной сути, явленной вдруг открывшейся навстречу этому миру душе подростка. Но тот же день одарил его не менее сильным уроком, открылся ему и возможностями и иной бездны — уроком цинизма, бездны мудрствующей пошлости. Не случайно писатель оставляет своего героя в состоянии растерянности и тревоги: это и его авторская тревога за будущее поколение, за те нравственные «университеты», которые нередко преподают ему взрослые люди, негодующие при этом: откуда берется в подростках цинизм, неверие, инфантильность? От нас же с вами, отвечает нам всем писатель.

В период, предшествующий работе над «Подростком», Достоевский размышлял: «Чем же так особенно защищена молодежь, в сравнении с другими возрастами, что вы, господа... требуете от нее такой стойкости и такой зрелости убеждений, какой не было даже у отцов их... Наши юные люди... развитые в семействах своих, в которых всего чаще встречается теперь недовольство, нетерпение, грубость, невежества (несмотря на интеллигентность классов) и где, почти повсеместно, настоящее образование заменяется лишь нахальным отрицанием с чужого голоса; где материальные побуждения господствуют над всякой высшей идеей; где дети воспитываются без почвы, вне естественной правды, в неуважении или в равнодушии к отечеству и в насмешливом презрении к народу,—... тут ли, из этого ли родника наши юные люди почерпнут правду и безошибочность направления своих первых шагов в жизни?»

Способен ли современный писатель столь же остро, не-

лицеприятно поставить сегодня вопрос о состоянии нравственного мира подростка наших дней? Проанализировать — глубоко художественно и пропорционально будущему, как это умели наши классики,— все нынешние «pro» и «contra» воспитания первых сознательных шагов в жизни будущих граждан страны, созидателей чести и славы Отечества завтрашнего дня? Можно ли видеть в рассказе Распутина возможность и необходимость развертывания его художественной мысли в будущее серьезное обобщение в форме романа или повести о современном подростке? Мне кажется — вполне. Хотя это, конечно, и не значит, что — наверное.

Рассказ «Не могу!» даже и по сравнению с «Век живи...» представляется скорее «дорожной зарисовкой», рассказом о случае из жизни, и не более того. Но за этой зарисовкой — в подспуде обыденного случая (может быть, именно потому, что подобные случаи стали обыденными, привычными) — чувствуется далеко не обыденный, но болевой вопрос писателя: доколе?! Проблема алкоголизма, справедливо утверждает министр здравоохранения СССР академик Б. Петровский, кроме других аспектов, имеет и социальный (см.: «ЛГ», 1980, 3 сент.). И — общественно-исторический, добавим,— ибо и здесь все та же проблема будущего поколения и даже многих поколений: потеря «чувства собственного достоинства», «морально-этическая деградация личности», немало влияющая и на общее состояние общества, облик нации, народа, а следовательно, и всего государства. Пьяный теряет не только свое человеческое лицо, но и национальное, и гражданское, ибо пьющий народ — не народ уже, но пьющая масса, толпа. Сброд, принадлежащий к единой «всемирно-человеческой» нации — пьяной. У пьяного нет Родины, ибо нет ответственности за ее настоящее и будущее. «Водка скотинит человека»,— утверждал Достоевский.

Что стоит за этим раздирающим, позорящим душу криком: «Не могу!»— в рассказе Распутина? «Никакой бы вражина не смог бы сделать то, что сам сделал с собой» герой дорожного случая... Останется ли такое понимание лишь сознанием писателя или в «не могу!» героя можно уловить предчувствие протрезвления самосознания и самого героя? Предки его когда-то шли на Куликово поле, на поле Бородина, отстаивали свое право жить на родной земле в смертельной схватке с фашизмом, который, кстати, в планах порабощения славян не последнюю роль отводил водке: «Никакой гигиены,— разъяснял Гитлер бу-

дущую стратегию оккупантов на завоеванных землях России,— только водка и табак!»

Устремлена ли гражданская мысль Распутина к «Не могу!» уже не зарисовочного, но подлинно государственного масштаба? Будущее покажет. Сейчас же, во всяком случае, явно одно — художник не равнодушен к серьезнейшим общественным проблемам. А неравнодушие большого художника всегда способно разразиться и большим творческим взрывом.

Ныне все еще существует в нашей литературе заметный водораздел между так называемой «деревенской» (к которой, кстати, а скорее — не кстати, относят и Распутина) и тоже так называемой «городской». Мне кажется, очерк «Иркутск с нами» по самой постановке вопроса о культуре исторической памяти города («Иркутску есть что помнить»,— пишет Распутин),— вопроса о городе как «малой родине», как нравственном, духовно наполненном понятии (вспомним пушкинское хотя бы: «Москва! Как много в этом звуке для сердца русского слилось, как много в нем отозвалось!») — чрезвычайно показателен в перспективе движения писательской мысли Распутина. Найдет ли эта назревшая и столь общественно актуальная мысль писателя дальнейшее развитие в художественных обобщениях? Как и многосторонняя «Сибирь без романтики», лично меня потрясшая возможностями развертывания в грандиозную «Сибириаду», своего рода историко-философскую эпопею в прозе о прошлых и будущих судьбах Сибири — этого зеленого, кислородного материала Родины и всей планеты, этого уже не прощания с Матёрой, но я бы сказал — пророчества о возможности и необходимости устроения новой Матёры, достойной нашего общества, нашего народа.

Не собираюсь утверждать, что «малая проза» Распутина в скором будущем непременно выльется в романы или повести, намеченные нами, но — ясно одно: период относительного покоя в творчестве писателя, как — повторю — и всей нашей литературы, скорее уж нужно определить как период созревания нового, рождающегося в творческой углубленности мысли, не торопящейся упасть в руки заждавшихся читателей незрелыми плодами, но уже и теперь вполне обнаруживающей свои будущие качества.

Будем ждать и верить.

1984

В преддверии героя

В своем идейно-художественном движении наша проза начинает охватывать все новые, все более глубинные слои реальности.

Внутренняя тема лирико-публицистического повествования Виктора Астафьева «Царь-рыба»— раздумье о судьбах Сибири, ее людях, ее природе, о характере их взаимоотношений, откладывающих печать как на нравственное обличие самого человека, так и на облик природы, в целом — на лицо нашей эпохи, в глубинном подспуде которой уже сегодня предрешаются черты будущего. Внутренняя тема этого повествования выходит далеко за рамки его локального пространства, да и времени, за рамки конкретных судеб его героев. За рассказами о тех или иных людях, здесь то появляющихся, то бесследно исчезающих, чтобы уступить место другим или самому автору (который тоже едва ли не одно из центральных действующих лиц, так что повествование можно принять чуть не за автобиографический очерк...),— за всеми этими судьбами, рассказами, картинами жизни и быта, лирическими и публицистическими размышлениями автора, за всеми частными конфликтами в восприятии читателей исподволь возникают образы двух подлинно центральных героев повествования: Человека и Природы, осознается главный конфликт «царя природы» с самой природой. Конфликт, наиболее ярко явленный в притчевой основе главы, давшей название и всему повествованию в целом.

Каждая эпоха ставит перед человеком множество вопросов, и он — вечный Эдип — не может уклониться от необходимости отвечать на них. И прежде всего на те, что определяют современность и будущность его человеческого бытия.

Так не уводит ли нас Астафьев от главных вопросов эпохи к отвлеченным проблемам нравственности, да еще и в достаточно узком их аспекте взаимоотношений: человек— природа? Как отвечает он на эти вопросы?

«Переменилась моя родная Сибирь, и все переменилось. Все течет, все изменяется! Так было. Так есть. Так будет»,— одна из последних фраз повествования. Это и есть — вывод-ответ?

«Всему час и время всякой вещи под небом,— вступает в диалог библейский Экклезиаст.— Время рождать и

время умирать; время насаждать и время вырывать насажденное... Время искать и время терять... Время молчать и время говорить; время любить и время ненавидеть; время войне и время миру».

Всему свое время, и у каждой эпохи свои вопросы и ответы на них. Нынче время понять простую истину, писал несколько лет назад Астафьев: человек «счастлив тем, что есть мир прекрасный вокруг него, и он в этом мире есть, сопричастный всему великому и живому», понять, что его — человека — назначение «на земле — творить добро, утверждать его, не доводить человека до самоистребления и уничтожения всего живого на земле...»

По существу, этот же ответ читается не в заключительных фразах, но в художественном целом всего повествования. И этот ответ спорит с тем, который предлагает нам Экклезиаст (обращение к нему, кстати, давно уже в традициях европейских писателей).

Современные вопросы и — библейские древности, Сибирь и Экклезиаст? Но человек — на то и дана ему память — извлекает из недр ее те пласты духовного опыта, которые помогают ему разобраться и в логике сегодняшних, порою еще смутно различимых, вопросов, дабы не оказаться в положении одного из отдаленных своих предков — того самого Эдипа, жаждавшего творить добро, но обреченного роком невольно преумножить зло в мире...

Однако «Царь-рыбу» заключает не ответ, а новый вопрос:

«Так что же я ищу? Отчего мучаюсь? Почему? Зачем? Нет мне ответа».

Человек не может и не хочет жить безответно: характер наших сегодняшних ответов во многом предопределяет существо будущих вопросов, которые готовит идущим вослед вечно вопрошающий Сфинкс Времени.

И последний вопрос повествования Астафьева предопределен ответом «вечной» библейской мудрости, выраженной словами того же Экклезиаста: «Нет памяти о прежнем; да и о том, что будет, не останется памяти у тех, которые будут после», а отсюда вывод: «Суета сует — все суета!»

Если так было, так есть и так будет, то истинно: «Чего же я ищу? Отчего мучаюсь?» Думается, уже и оттого, что идея художественного целого «Царь-рыбы» как раз и противится «философии жизни» библейского мудреца. Ее внутренний пафос утверждает иные начала, которые я бы выразил словами древнерусского поэта-проповедника Ки-

рилла Туровского: ныне иные задачи, «ныне ратаи слова... семя духовное засевая, надеждами будущих благ веселятся»... Благ не для себя, для всей земли, которая есть и которая будет. Исторический оптимизм такого сознания мог быть рожден только идеей всеобщего дела, для которого необходима преемственность поколений. Всему свое время — посеву и жатве. Так в старые времена сеял в сознании современников необходимость собирания разрозненных и поруганных чужеземным игом русских земель Иван Калита; сеял «семя духовное» — сознание идейного единства Руси — Сергий Радонежский; вывел воинов собирать урожай этих посевов на поле Куликовом Дмитрий Донской. Потому что сеявшие знали—сеют для тех, кто будет после них, потому что были уверены: есть память о прежнем, да и о том, что будет, останется память у тех, которые будут после.

Но ведь «Царь-рыба» Астафьева, кажется, не претендует на исторические параллели, тем более такого — государственного масштаба? Да, в ее конкретно-историческом плане — не претендует. Но в целом повествование художественно ставит вопрос: что есть истинно современное сознание? Такое сознание, которое бы позволило сегодня человеку с полным правом быть, а не слыть по привычке Человеком разумным...

Право на такое бытие и поверяется художественно в «Царь-рыбе» преимущественно на вполне конкретном, «сибирском материале» взаимоотношений: человек — природа. При этом хотелось бы напомнить, что само понятие *природа* — не столь уж отвлеченно, как нам порою представляется: природа — это не только среда обитания вообще, но и одно из важнейших оснований исторического понятия: родная земля, Родина. «За землю русскую!» — извечный воинский призыв-клятва. В древнем литературном памятнике «Слово о погибели Русской земли» (памятник связан с нашествием монгольских орд) читаем: «О светло светлая и украсно украшена, земля Руськая! И многыми красотами удивлена еси: озеры многыми удивлена еси, реками и кладязьми... горами, крутыми холми, высокыми дубравами, чистыми польми, дивными зверьми, разноличными птицами, бесчисленными городы великыми...»

Борьба за свободу Родины была всегда борьбой и за ее природные богатства, и в частности — за ее дивную красоту...

Писатель-фронтовик, чей жизненный и художественный опыт не может выбросить из сознания опыт Великой Отечественной,— Виктор Астафьев, кажется, явно избегает

в «Царь-рыбе» каких бы то ни было прямых «военных» параллелей, ассоциаций, намеков даже в художественном решении основного конфликта повествования. Но вот хотя бы эта «беглая» фраза: «Прощай, Мана! И прости нас! Мы истязали не только природу, но и себя, и не всегда без нужды...» Так — народ и природа — обе составные Родины на равных делили ее невзгоды в Великой Отечественной.

Но — «время войне и время миру»... Человек — «покоритель», человек — «завоеватель» природы... Почему — не радетель? Почему — не друг? С тех пор как человек осознал себя чем-то отличным от природы, он вступил с нею в долгий, вечный диалог-борьбу. До определенного момента это была со стороны человека борьба освободительная. Она возвышала его сознание, она формировала в нем определенные качества, в том числе и основы его мироотношения в целом. Но пришло время осознать и новое положение вещей, и это положение впервые с наибольшей полнотой нашло отражение в творчестве Пришвина. «Совершился исключительно важный, всемирно-исторический... перелом в художественном видении самого отношения человека и природы. Пришвин, в частности, показал, и доказал художественно, что природа, взятая в ее целом... в конечном счете не может быть средством для чего-либо, в том числе и для человека; последовательное превращение природы в «средство» ведет к гибели самого человека»,— справедливо писал на страницах «Литературной газеты» В. Кожинов.

Не думаю, чтобы Астафьев в «Царь-рыбе» осознанно пошел по «пришвинской тропе» (да и по чисто художественному складу его творчество явно в иных традициях). Но чувство современности подсказало писателю выбор проблемы, по существу той же, вокруг которой «ходила душа» его предшественников, и уже на сегодняшнем материале Астафьев художественно выявил влияние «покорительства» природы на сознание самого «покорителя», обозначив это сознание словом *браконьерство.* Выведя его из частных рамок (нарушение законов охоты) и переведя в план общенравственный, писатель придал ему широкий мироотношенческий смысл.

Браконьерство — варварски жестокое, эгоистически потребительское отношение к природе — рождает такое же отношение и к людям: не случайно один из героев «Царь-рыбы», Игнатьич, в напряженнейшей, коренным образом изменившей все его существо сцене схватки с гигантской «царь-рыбой» вспоминает вдруг о жизни, юной красоте

своей племянницы, загубленной пьяным шофером—«сухопутным браконьером»... И тогда же, вдруг, осознает и свое — нравственное — браконьерство, поняв наконец свою непоправимую вину перед оскорбленной им давным-давно женщиной. «Бесследно никакое злодейство не проходит... Природа, она, брат, тоже женского рода!..»

Браконьерство в «Царь-рыбе» раскрывается как сознание именно завоевателя, человека, который, получив техническое превосходство над природой, перешел из состояния войны освободительной — в войну грабительскую, угрожающую гибелью самому человеку. Сперва, конечно, гибелью нравственной. Астафьев находит подлинно потрясающие душу слова: вот, встретив существо, почитающее себя человеком, «...замер обреченно сохатый — так отвратительно, так страшно пахнущий зверь никого и ничего щадить не способен», ибо, как скажет возрожденный Игнатьич, «забылся в человеке человек»...

Однако настолько ли широко распространено сегодня такое сознание, при котором «вся земля — место преступления», чтобы бить в набат, предупреждая об эпидемии нравственной чумы?

Современные ученые (советские и зарубежные) тоже давно уже бьют тревогу по тому же поводу, предупреждая, что борьба с природой сегодня — это борьба с самой жизнью: «Не следует спешить поднимать руку на Жизнь» (доктор географических наук И. Забелин).

Да, «в борьбе незримой, но упорной» против самой жизни «человек разумный» уже и сегодня достиг значительных успехов, впрочем достаточно зримых. Так, к примеру, он полностью успел уже уничтожить на Земле 270 видов млекопитающих и птиц; скорая гибель угрожает еще тысяче видов животных... Бог с ними? Ну, хорошо,— а дальше? Если агрессивное сознание «завоевателя» будет развиваться по таким же законам, то уже в ближайшие десятилетия на земле «имеют шансы выжить лишь крысы, мыши, воробьи и бактерии...»— пишет доктор географических наук Д. Арманд.

Сегодня уже большинство крупных городов США, Европы, Японии перешли на нормированную выдачу питьевой воды; многие из них живут на привозной, покупной воде. Как тут не вспомнить о «проблеме Байкала», нет — не об «украсно украшенной» красоте его — куда уж, но хотя бы о том, что в нем содержится $^1/_7$ мирового запаса пресной, питьевой воды... С уменьшением удельного веса растительности на Земле, и прежде всего с хищнической вырубкой

лесов,— резко меняется кислородный баланс планеты; большинство жителей Земли уже сегодня дышит «взаймы»: необходимый процент кислорода в атмосфере поддерживается за счет отдельных, буквально считанных, лесных районов — в том числе и нашей Сибири. Огромным площадям земли грозит разрушение, эрозия почв, что может превратить их в безжизненные пустыни.

Вода, кислород, почвы... Под угрозой генетический фонд природы. Правда, в «большинстве районов СССР положение лучше, чем на Западе,— говорит профессор Д. Арманд.— Но,— добавляет он,— реки-клоаки есть уже и у нас. И у нас в некоторых городах концентрация отработанных газов превышает санитарные нормы. То, что делается на Западе, указывает нам опасность, которую мы можем и должны предотвратить, если возьмемся за устранение ее причин».

Как видим, центральная проблема, выдвинутая в «Царь-рыбе»,—далеко не местная и не частная. Астафьев своим повествованием наглядно, зримо, ощутимо убеждает нас в необходимости иного сознания в отношении к природе, а стало быть, и к самому человеку.

«Старый «договор», связывающий первобытного человека с его местообитанием, был расторгнут одной из сторон — человеком, как только он почувствовал себя достаточно сильным, чтобы признавать впредь лишь законы, созданные им самим,— пишет Жан Дорст, современный французский последователь школы В. Вернадского.— Эту позицию следует полностью пересмотреть и подписать новый пакт с природой,— пакт, дающий человеку возможность жить с ней в полном согласии».

Новый — не значит вовсе неведомый доселе. В повествовании Астафьева мы видим два типа сознания, в наиболее концентрированном виде воплощенных в «философии жизни» Гоги Герцева, которая вся умещается в его кратком афоризме: «Я сам себе бог!» — и просто в жизни Акима. Первый — активно паразитарный тип. Для него весь мир — средство к его самоутверждению. Приспособленный к борьбе за свое существование примитивными, но надежными (как, к примеру, у скорпиона, клеща, таракана) качествами, он с одинаковой легкостью может соблазнить Людочек и Эллочек, мелкашкой «на вытянутой руке, словно из пистолета», сшибить «кедровку, надрывавшуюся на вершине ели», выменять за бутылку у калеки-фронтовика, «божьего» человека Киряги-деревяги, «последнюю медаль» и отлить из нее для себя блесну... Уверенно ша-

гавший по жизни, растлевая, используя все и вся, Гога гибнет только от переизбытка самоуверенности.

Аким, кажется, даже и не осознает ценности собственной жизни. «Никогда... Аким еще не берег так сам себя», как в тот единственный раз, когда осознал всем своим существом — он нужен другому. И не просто нужен — от него, Акима, зависит жизнь человека. Один — убивает, другой — воскрешает. Конфликт двух мироотношений явлен в повествовании вполне определенно. Да, как уже отмечалось критиками Астафьева, Гога по сравнению с Акимом вышел художественно более однозначным. Это не столько «портрет маслом», сколько, скорее, набросок карандашом. И у Гоги, и у Акима — своя точка отсчета, и думается, нам важно разобраться в типах их мироотношений, сложившихся давно, но в каждую эпоху выступающих в своем, соответствующем характеру пространства и времени, обличье.

Вот хотя бы один пример: библейский царь Соломон решил построить невиданный доселе храм, дабы увековечить имя свое в веках. Для его сооружения были вырублены прекрасные ливанские кедры. Храм давно разрушился, а некогда цветущая земля превратилась в пустыню. Конечно, подобными «благодеяниями» природа и человечество обязаны далеко не одному Соломону, но, кажется, он единственный из такого рода «благодетелей» вошел в сознание людей, как «один из величайших мудрецов». Не ту ли в своей сути недальновидность, грозящую природе, а следовательно, и миру, человечеству опустошением, утверждают и некоторые нынешние технократические соломоны? Более ста лет назад, будучи в Лондоне на Всемирной промышленной выставке, Достоевский, отдав должное («Да, выставка поразительна...») уникальному по тому времени сооружению, так называемому «кристальному дворцу», который возводился как «живое» свидетельство силы, разума, возможностей человека, в то же время писал: «Уж не это ли в самом деле достигнутый идеал?.. Вы чувствуете, что много надо вековечного духовного отпора и отрицания, чтобы не поддаться, не подчиниться впечатлению, не поклониться факту и не обоготворить Ваала; то есть не принять существующего за свой идеал...»

Вот об этом-то и речь: не принять бы и нынче за идеал и сам по себе научно-технический прогресс, не подчинить бы ему как «мере всех вещей» сознание человека, не превратить бы его из средства поступательного движения — в главную цель. И как важно было услышать прозвучав-

шие с трибуны XXIV съезда КПСС, в Отчетном докладе, необходимые для всех нас слова: «Принимая меры для ускорения научно-технического прогресса, необходимо сделать все, чтобы он сочетался с хозяйским отношением к природным ресурсам, не служил источником опасного загрязнения воздуха и воды, истощения земли. Партия повышает требовательность к плановым, хозяйственным органам и проектным организациям, ко всем нашим кадрам за дело проектирования и строительства новых и улучшения работы действующих предприятий под углом зрения охраны природы. Не только мы, но и последующие поколения должны иметь возможность пользоваться всеми благами, которые дает прекрасная природа нашей Родины».

Ну, а при чем тут Гога Герцев, этот маленький «мудрец» нашего времени? Да, сам по себе конкретный Гога из «Царь-рыбы» жалок. Но губительно его мироотношение: дайте ему право, позвольте ему возводить «здание современности» (будьте уверены — он не откажется) — и он не остановится перед тем, чтобы превратить в пустыню всю Землю. Да, Аким в привычной ему сфере жизнедеятельности один на один с Гогой выходит победителем. И прежде всего, что важно,— нравственным победителем. Но Аким — «дитя природы», он — ее герой, имеющий силы проявить себя только в конкретной, узкой сфере. Характер же эпохи, потребности ситуации требуют от героя быть не «мальчиком, но мужем» во всех сферах жизни. А на такую роль Акимы, как мы понимаем, в том качестве, в котором являет их нам наша литература, не способны.

В творчестве многих наших современных прозаиков, в том числе и Виктора Астафьева, определенно и вполне художественно обоснованно показано, откуда, из каких истоков может и должен явиться истинный герой времени, но кто и как черпает из этих истоков, каким образом те же черты проявляются, становятся главенствующими, определяющими уже лицо современного человека — деятеля, идеолога, сознательного бойца за истинно духовные, творческие начала жизнеустройства, соответствующие целям и задачам нашего общества на современном этапе,— это в нашей прозе полностью еще не выявлено. Однако необходимость этого типа героя предчувствуется в нашей прозе. Не случайно функции такого героя приходится порой брать на себя в собственных произведениях самим авторам. Подобную картину наблюдаем и в «Царь-рыбе» Астафьева: неосознанно-стихийная жизнедеятельность персонажей типа Акима как бы трансформируется, переводится на

язык общественного сознания уже в сфере собственного авторского, внесюжетного, лирико-публицистического слова.

Думается, что проза наша, чутко улавливавшая до сих пор внутренние духовные потребности эпохи и общества, ныне — в преддверии художественного выявления нового дееспособного героя, путь которому она же и подготовила смыслом всего предшествующего этапа своего развития в последнее десятилетие.

«Я думаю, основной «экологический» герой будущей литературы — это ученый, устанавливающий глобальное равновесие человека с биосферой»,— говорил один из героев «Царь-рыбы». Думается, что общемировые экологические проблемы связаны прежде всего не столько с вопросами чисто научного переворота в сознании людей (хотя и он, естественно, необходим), сколько — главное — с общественными, гражданскими, патриотическими, государственными. Эти категории включены, кстати, изначально и в само понятие экологии: от oikos — дом, родина + logos — учение. Вот, думается, именно такая обусловленность «проблемы экологии» подсказывает тип и характер героя, кем бы он ни был по профессии. Суть не в профессии, а в долге, не в знании только, а в сознании ответственности, в умении и воле переводить сознание в реальное дело.

Разговор как будто шел не столько о самой «Царь-рыбе», сколько в связи с ней. Но именно художественный уровень таких произведений, как «Царь-рыба», и обеспечивает эту, уже как бы внесюжетную, внеузколитературную их значимость. Только в таком случае важность поставленных писателем проблем и дает нам возможность как бы и не замечать ни особых достоинств, ни отдельных недостатков — собственно художественных.

И все-таки об одной, тревожащей, стороне этой художественности не могу не сказать. В ответ на упреки в некоторой языковой неразборчивости писатель справедливо отвечал: «...герои и повествователь говорят так, как говорят по сию пору в Сибири... разве не стыдно не знать языка, на котором говорит миллионная Сибирь. И слова-то какие — выразительные, меткие, точные! Уж не считаем ли мы порой чуть ли не признаком культуры — говорить на языке нивелированном, бесцветном. Дело писателя — напоминать и полузабытые слова, давать им новую жизнь, писать выразительно, по-русски, обогащать язык, и не выдуманными словами, а теми, которые употребляют миллионы...» Нет сомнения — такая позиция продиктована чувством высокой гражданской ответственности за свое сло-

во, ибо истинный писатель — всегда «эхо» своего народа, а язык, слово — его творческое, его нравственное лицо. Язык «Царь-рыбы» — язык в целом живой, поэтический. Множество «местных» слов и речений придают ему особый колорит, яркость — и не воспринимаются стоящими особняком. *Одинова, смикитил, волохающие, одыбались* (собаки), *отволгло* все вокруг, *утерялся* поселок — их можно приводить до бесконечности, и каждое из них уже само по себе — поэтическая картина. Но художественно-языковая раскованность вместе с тем позволяет автору порой пользоваться и словечками иного ряда, иного, всенародного по духу, происхождения. Слова типа «шавраться», «ханыга», «шмонать», «базланить» и т. п.— конечно, не выдуманы автором и употребляемы далеко не в одной только Сибири, но вряд ли относятся к категории обогащающих язык, тем более «выразительных по-русски»...

«Душа движенья, просторов и фарту жаждет» — фраза, рисующая отнюдь не «душу» Гоги Герцева.

«Утишение души, которое старомодно именуется блаженством», и душа, жаждущая «фарту»,—«две вещи несовместные», как жизнь и нравственная смерть.

Думается, не только художественный вкус, но и именно гражданская ответственность должны устанавливать границы внутренней свободы, в том числе и словотворчества, границы, за пределами которых свобода может легко обернуться эговолием, столь же пагубным для самой этой свободы, как и ее противоположность — скованность, творческое безволие.

«По моей градации,— говорил около ста лет назад Лев Толстой,— идут сначала дурные поэты. За ними посредственные, недурные, хорошие. А затем — бездна, и за ней — «истинные поэты», такие, как, например, Пушкин».

Думается, что такие гиганты нашей отечественной прозы, как Гоголь, Лермонтов, Лесков, Гончаров, Достоевский, Чехов, как и сам Толстой, безусловно, из тех, что либо рождены «за бездной», либо — преодолели ее творческой волей.

В нашей сегодняшней прозе немало писателей, вплотную приблизившихся к этой бездне и как бы остановившихся перед ней в нерешительности. Преодолеть ее — задача нашей литературы. Задача общественно важная, ибо только такая литература становится подлинно великой духовно-действенной силой общества.

1977

Чтоб и для души было

(Перечитывая В. Лихоносова)

Знаете, мне вдруг подумалось, что и каждый, для кого литература, в том числе, естественно, и современная, не одно только приятное времяпрепровождение, но и нечто значительно большее, должен хотя б однажды перечитать Виктора Лихоносова. Нет, не его одного — совсем не о том речь. Я говорю только, что, по моему глубокому убеждению, творчество нашего современника Виктора Лихоносова относится к тем явлениям общественной, а не одной лишь сугубо литературной жизни, к которым рано или поздно, но наша память заставит вернуться.

Конечно, потребность перечитать еще не самый верный критерий истинной ценности книги. Но, как бы там ни было, значимость для нашей внутренней духовной жизни той или иной книги надежнее оценивать не по тому, как она нами читается, но — как перечитывается.

Помните этот рассказ Достоевского? «Я,— пишет он,— взял все три тома Некрасова и стал читать с первой страницы. Я просидел всю ночь до шести утра, и все эти тридцать лет (с момента первого знакомства с Некрасовым.— *Ю. С.*) как будто я прожил снова... по мере чтения (а я читал сподряд), передо мной пронеслась как бы вся моя жизнь... Короче, в эту ночь я перечел чуть не две трети всего, что написал Некрасов, и буквально в первый раз дал себе отчет: как много Некрасов, как поэт, во все эти тридцать лет занимал места в моей жизни!» Вот в том-то и суть: вновь возвращаясь памятью к прочитанному, мы открываем и в себе самих себя — заново.

У вас ведь тоже так бывает? Душа, кажется, ни с того ни с сего потянется вдруг к когда-то прочитанной книге, и вы снимете ее с полки, прочтете наугад первые открывшиеся вам строки и уже не захотите оторваться, отложите неотложные дела, потому что почувствуете: это для вас сейчас важнее и неотложнее всего. У меня так случилось с Лихоносовым. Открылось на: «...За Сенной нас высадили, и мы пошли. Ни ветерка, ни тучки, угасание чистого круга над проливом у Крыма, которого еще не было видно. Такая это даль была, такой сказочный путь, что и не верится. Тмутаракань, считали, где-то на краю света. И нынче идешь будто на поклон к старцу, знаешь, что

старца там нет и в помине, не те, не те годы, странник, но все же просишь тайны и томишься преображением.

Как хорошо ступать по старой земле! Успевай же насладиться родимой стороной, не бурчи на жизнь, она прекрасна. Идешь и вдыхаешь воздух залива, несколько раз оглядишься, примешь в себя взором блеск воды и умирающий свет над чертой, где кладом зарыто былинное, примешь и холмы, пропустившие мимо кого-то, и все наше, живое и, конечно, забытое, когда кто-то кто-то так же шел, думал и вот века уже спит. Да, да, изумишься, кто-то же шел одиноко под вечер, и сердце у него стучало, родина и дом у него были, звезды его берегли, травы шептали, а наше будущее летало так далеко от него, так далеко и туманно, как и нам нынче его дни и ночи, походы и песни...».

Да, это — «Осень в Тамани (Записки после дороги)», а речь идет о летописце XV века — Никоне, дважды бывавшем в далекой кубанской земле, в ставшей через недолгое уже время легендарной Тмутаракани, находившейся, как считают историки, то ли на месте нынешней Тамани, то ли где рядом. Но — то история, а перед нами проза. Проза современная, но столь напоминающая классическую.

«Музыкальность произведений В. Лихоносова,— писал во вступительной статье к сборнику рассказов и повестей писателя «Элегия» (М., 1976) критик Олег Михайлов,— их вкрадчивое очарование и задушевная мягкость наследовали и продолжали бунинские традиции в современной русской прозе. Но только ли бунинские? В широком понимании его рассказы и повести развивали тенденции лирической прозы... В. Лихоносов не пишет стихов, но именно он сумел придать лирической прозе новое качество. Его произведения вырастают как бы на границе двух разнородных жанров: рассказ — песня, повесть — поэма... Все направлено на создание особенного, музыкального настроения; единый лирический монолог передает внутреннее напряжение и ведет за собой читателя...

Трогательна нравственная чистота, определяющая тональность этих рассказов...» Можно, конечно, уточнять, дополнять сказанное, а сказано в свое время о Лихоносове немало, и самому мне доводилось говорить о любимом писателе («В одно сердце с людьми» — в книге «Вечное движение». М., 1976). Можно оспаривать сказанное, ибо сказано было не только справедливое. И все же, все же — главное в природе таланта писателя уже схвачено, оп-

ределено. Так что ныне речь у нас пойдет хоть и о прозе Лихоносова, но все же и не о самой прозе, а скорее в связи с его прозой.

Итак, продолжим прерванное нами чтение Лихоносова: «...До чего же короток наш миг на земле, и мы не успеваем обнять все сущее и пожить для высоких дум и причастия к траве и звездам. «Посмотри, брат,— донесла нам летопись,— на отцов наших: много ли взяли с собою, кроме того, что сделали для своей души?

На старой дороге невольно листаешь дивные книги».

Многое и главное началось и проявилось в Лихоносове как писателе и как личности именно с дивной книги — с древней исторической летописи, словно открывшей совсем молодому тогда прозаику самого себя и новый, более углубленный взгляд на современность как на этапный момент исторического движения народа по «старой дороге» — из седой древности в настоящее и будущее. Образы дороги и книги здесь, у Лихоносова, несут в себе еще и духовно-нравственный смысл — мысль об Отечестве как единстве народа, осуществляемом энергией исторической памяти:

«А и теперь каждого встречают тоже три дороги, какие останавливали сказочных богатырей по выезде из дома родного батюшки... Первая, средняя, есть дорога предания...» — эти замечательные слова знаменитого нашего историка прошлого века В. О. Ключевского, которые писатель предпослал эпиграфом к циклу своих рассказов и повестей («Брянские», «Когда-нибудь», «Люблю тебя светло», «Осень в Тамани», «Элегия»),— действительно высвечивают самую суть побудительной энергии всего творчества Лихоносова, и в первую очередь, естественно, произведений названного цикла. «Средняя», то есть *центральная,* единственная прямая, *прямоезжая* дорога, но она-то и самая трудная, требующая отменной отваги даже от былинных и сказочных богатырей, оказывающихся на вещем распутье, ибо — «а кто поедет дорогою прямоезжею — тому убитому быть». И вот эта-то прямая дорога — дорога духовного поступательного бытия народа, нации, культуры — есть *дорога предания,* дорога *исторической памяти.*

Историческая память как одно из существеннейших проявлений и показателей подлинно современного национального и общемирового общественного сознания — вот предмет художественного исследования и сквозной стержень идейного содержания всего творчества Виктора Ли-

хоносова, наиболее ярко и явно проявивший себя в означенном цикле рассказов и повестей.

И не одного только Лихоносова.

«Вне памяти, вне традиции истории и культуры, на мой взгляд, нет личности. Память формирует духовную крепость человека... Беречь надо память. Для памяти и пишу»,— сказал однажды Василий Белов, определяя побудительную суть собственного творчества. И опять-таки — только ли собственного?

«Память моя, память, что ты делаешь со мною»— первые слова, дающие нравственный настрой всей «Оде русскому огороду», одному из лучших и проникновеннейших произведений Виктора Астафьева. «Живи и помни» — назвал свою известную повесть Валентин Распутин; «На долгую память» — свою, не менее известную — Виктор Лихоносов. «Память» — озаглавливает свое последнее произведение Владимир Чивилихин.

Дело, конечно же, не в самих по себе отдельных высказываниях и заглавиях. Память — действительное идейное основание многих и многих литературных и общественных явлений современности: от деятельности Всесоюзного общества охраны памятников культуры и истории до трудов последних лет о культуре Древней Руси академика Д. С. Лихачева и древней русской истории Б. А. Рыбакова; от выхода несколькими изданиями кряду «Толкового словаря живого великорусского языка» Владимира Даля и не переиздававшихся более ста лет «Поэтических воззрениях славян на природу» (правда, не полностью, но в виде сборника избранных статей — «Древо жизни». М., 1982) Александра Афанасьева и до «Очерков о народной эстетике» — книги «Лад» — Василия Белова (М., 1982); от лучших книг серии «Жизнь замечательных людей» — этого собрания биографических памятников великим предкам — до альманаха «Памятники Отечества»; от таких разных, казалось бы, по жанру, литературных явлений, как роман «Драчуны» Михаила Алексеева и книги Юрия Лощица «Земля — именинница»,— до опыта исторической публицистики — «Связь времен» (М., 1980) историка Федора Нестерова, публицистики искусствоведа Марка Любомудрова «Судьба традиций» (М., 1983), исследования «Герои русского эпоса» (М., 1983) критика Виктора Калугина... Впрочем, перечислять даже наиболее значимые книги и явления даже только последних лет, отразившие возросший интерес нашего общества к проблеме культуры памяти сегодня, уже дело нелегкое: их

много, и они действительно отражают одну из ведущих закономерностей движения нашего общественного сознания. О том явствует и одна из статей Основного Закона нашего государства: «Забота о сохранении исторических памятников и других культурных ценностей — долг и обязанность граждан СССР».

Вне памяти нет истории, потому что история — это не то, что прошло; то, что прошло бесследно,— тень истории. История же — это прошлое, ставшее настоящим, прошлое, приведшее к настоящему. Историческое сознание — это осознание прошлого пропорционально будущему. Человек, даже и духовно, и культурно высокоразвитый человек, стоит только его памяти отказать работать, из личности перерождается в человекообразное, ходящее мясо, живущее сиюминутными нуждами физиологии — и не более того.

Помните пушкинское: «Гордиться славою своих предков не только можно, но и должно; не уважать оной есть постыдное малодушие... Греки в самом своем унижении (во времена турецкого ига.— *Ю. С.*) помнили славное происхождение свое и тем самым уже были достойны своего освобождения. Может ли быть пороком в честном человеке то, что почитается добродетелью в целом народе?..» Напоминание это не было случайным, ибо иные — говорит Пушкин — «не заботятся ни о славе, ни о бедствиях отечества, его историю знают только со времен князя Потемкина, имеют некоторое понятие о статистике только той губернии, в которой находятся их поместия, со всем тем почитают себя патриотами, потому что любят ботвинью и что дети их бегают в красных рубашках», а для иных так и вовсе — «ubi bene, ibi patria» (где хорошо, там и отечество»), для коих все равно: бегать ли им под орлом французским или русским языком позорить все русское — были бы только сыты». «Уважение к минувшему — вот черта, отличающая образованность от дикости».

Видимо, каждая эпоха неизбежно выдвигает прежде всего перед молодым, становящимся поколением задачу такого образования — выработки исторического сознания как мироотношения в единстве его общественного и глубоко личностного проявлений; задачу гражданского повзросления.

Рассказывая о поездке в Тригорское,— поездке, преследующей далеко не туристический, но именно такого рода образовательный интерес, герой повести Виктора Лихоносова «Элегия» замечает: «На сей раз приехал я еще рас-

терянный, сбитый с толку, оскорбленный кучкой вредных умников, для кого история русская начинается со дня их рождения. Я бродил и будто бы спрашивал у пушкинских полей, у поэтов, у самой истории, у лучших людей ее: прав я или не прав?..»

Началось все для лихоносовского героя с открывания им древней Несторовской летописи — этого кладезя нашего исторического предания,— и возникло вдруг в его душе ощущение, будто «кто-то тихо крикнул мне со дна, и я услышал, я даже поверил, что они, наши предки, нет-нет и позовут нас...» («Осень в Тамани»). Вот это-то движение сознания молодого героя Лихоносова от первого, еще почти невнятного ему, но неотразимого голоса из самых глубин, с самого «днища» отечественной истории: «Посмотри, брат, на отцов наших...» — до ощущения растерянности и сбитости с толку искусителями обходных дорог, отрицателями прямоезжего пути исторического движения народа из прошлого в будущее; через осознание оскорбленности гражданского патриотического чувства молодого человека — к сердечному познанию Отечества как земли, языка, культуры, истории отцов («Отцы наши и деды землю устрояли...») и переданных в вековечное наследство детям своим для сохранения и приумножения — этот процесс внутреннего, духовного, глубоко личностного обретения Отечества, а вместе с тем одновременно и процесс осознания кровного единства его личной жизни с исторической жизнью всего народа: ибо как у личности — отечество, так у народа — отечество — этот процесс, отраженный в прозе Виктора Лихоносова, составил подлинно историческую эпоху в становлении послевоенного поколения страны. И в этом смысле творчество Лихоносова должно быть понято в ряду важнейших общественных явлений, а сам автор лирических исповедальных повестей и рассказов 60—70-х годов уже сегодня может быть осознан во многом как писатель исторический.

Вспомним еще раз то место из повести Лихоносова «Осень в Тамани», где рассказывается о первом общении героя с Несторовой летописью. Поминуя ее в третий раз, я этим вовсе не собираюсь сказать, будто эта-то летопись и была в какой-то мере возбудителем того общественного процесса, о котором мы говорили. Побудители могли быть и действительно были разные — и летописи, и древнерусское искусство, и народное творчество, и русская классическая литература, и памятники древней архитектуры, и исторические даты, и прежде всего живая память о Ве-

ликой Отечественной. Именно ее опыт был вернейшим ответом на вопрос о значимости исторического сознания, о нашей ответственности перед историей и за историю; о полярной несовместимости национального и интернационального сознания с националистическим и космополитическим, патриотизма с шовинизмом. Так что дело, как видим, не в самой по себе Несторовской летописи. Поминается она сейчас совсем по иному поводу. Перечитаем это место из повести «Осень в Тамани»:

«Зимой я как раз читал Несторовскую летопись в переводе Татищева... просторный том... Я купил его как-то в магазине, в том отделе, где ветхие наши летописи, затертые в уголку, годами ждут прикосновения рук соотечественников. «Да и сие незабвенно будет в последних родах»,— надеялись чернецы из глухих келий. Увы, скучны нам летописи про какие-то походы каких-то князей на языке уже премудром. Но кто нам внушил, что они скучны, не важны мыслями и не отмечены тонкостью духовной? Поди разыщи теперь. И вот я, тоже небрежный, раскрыл впервые и не мог оторваться: щемяще-родным, горестным и прекрасным повеяло с полей моей отчизны... подымалась ко мне со дна заветна быль наша. Нежность и любовь тех минут мне никогда не передать...»

Скажите, вас ничто не поразило в этом отрывке? Нет, я не имею в виду некоторую возбужденность чувств лихоносовского героя, заявленных как будто даже с некоторым вызовом в адрес тех, кто не мог бы их разделить.

Сейчас речь не о том: неужели не потрясли ваше воображение годами пылящиеся на полках тома русских летописей? Фантастическая картина. Да когда ж это было-то? «Господи, и уже одна тысяча девятьсот шестьдесят восьмой год...» — размышляет герой «Осени в Тамани».

1968 год — всего каких-нибудь полтора десятилетия отделяют нас от «фантастической» эпохи, когда на полках книжных магазинов месяцами, а то и годами, пока их не уценивали до 10 копеек за том,— томились собрания сочинений чуть не всех отечественных классиков современных и дореволюционных изданий; «История России с древнейших времен» Соловьева, Ключевский, Даль стояли никому не нужные — бери — не хочу. И Карамзина можно было купить, даже книги из серии ЖЗЛ еще попадали на прилавок, а подшивки старинных журналов, многотомные старые энциклопедии, не говоря уже о летописях, можно было листать тут же, ибо стоили они — бесценок, а брали их редко... А ныне попробуйте спросить в любом,

сплошь уставленном книгами магазине не то что собрание сочинений, но просто хотя бы отдельные издания классиков. А ведь эти издания выходят у нас теперь чуть не ежегодно и немалыми тиражами...

Народность, классика, история — те же воздух, вода, хлеб духовного общественного бытия личности и народа. И вот эта-то истина, воспринятая героем Лихоносова как откровение, была осмыслена и как идея целого поколения, как идея государственной исторической важности. Естественно, речь идет не о поголовном принятии присяги на верность этой истине, но о властвующей, руководящей тенденции эпохи 60 — середины 70-х годов.

Однако могут напомнить, что Лихоносов получил широкую известность именно как автор небольших лирических, или даже исповедальных, повестей, в основе которых лежит, как правило, лишь один определенный момент жизни его лирического героя, да и прежде всего не столько событийной, сколько внутренней жизни сознания и сердца.

Лирические повести Лихоносова представили нам всего лишь фрагмент, один лишь момент «тогдашней жизни» и притом прежде всего жизни сознания молодого поколения 60—70-х годов, но представили так, что по этому моменту мы вправе судить и о всей картине духовно-нравственной жизни чрезвычайно важного периода истории нашего общества.

И пусть это история всего лишь полутора-десятилетней давности, но это все-таки уже история. Хотя период все более углубленного постижения истории как истока, первопричины и составной части настоящего продолжается, начальный его и чрезвычайно важный этапный момент нашел в творчестве Лихоносова своего достойного историка-художника.

«Каждый из нас должен иметь Михайловское...» — говорит молодому писателю, недавнему учителю, герою повести «Люблю тебя светло», старый, умудренный жизнью писатель.

У героя Лихоносова нет и не было ни Михайловского, ни Тригорского, но у него с детства была живая, пытливая душа. И у него была Родина, «студеная чалдонская земля... Огромная, неписаной тишины Барабинская степь и Чулымские озера, за которыми стелются и влекутся на запад воспетые центральные земли Руси. Туда, в край рассыпавшихся могил, глядел я в детстве со своего огорода. Что понимал я, что знал тогда? Знал разве то, что там, в теремах и курных избах, началось русское лето-

счисление и еще в темные годы люди нашего языка сложили песни и книги великого смысла».

Детство не одарило его прикосновением души к святыням родной истории, культуры. Для него мир начинался со дня его рождения, и начинался он с войны, горя, голода, холода, безотцовщины... И уже много позже, повзрослев, познав все, что познают в школе и в институте, перебравшись на землю своих предков, в Центральную Русь, исходив ее немало, идя однажды по древней Тмутараканской дороге, по которой — он знает это, ведь он — учитель истории, языка и литературы — некогда проносились полулегендарные скифы, воевали эти земли печенеги и половцы, ходил по этой дороге не раз печерский летописец Никон: «Есть могила его в том пустынном месте и до сего дня»,— гласит летопись; княжил здесь древний Мстислав Храбрый — и где все это? «Где они все, мои предки? Где те песни, те зори, те сны? ...над заросшими дорогами не слышатся золотые звоны колоколов. Разве была жизнь тогда? Разве случалось когда-то великое разлитие рек, многие дома сломало и жито с полей унесло? Разве все это было?.. День ли слепил, или звезды мерцали, дождь или ведро, несчастьем ли полнилась Русь или радостью — никто уже не помнит, будто и не было жизни. И разве была она?» — думает он, идя по следам летописца Никона, прошедшего по этой дороге девять веков назад («Осень в Тамани»). Умом, знанием своим он, конечно, лучше других понимает: была, была жизнь и до него, а в Русской земле, «по которой даровали мне предки ходить, еще целы кости ослепленного Василька, Бориса и Глеба? И вещего Олега, Ольги, Мономаха — тоже?» — думает он. Но какое отношение все это, вся та жизнь, горе и веселие той Руси, тех людей, предков его, имеют к нему лично, к этим людям, к этой совершенно иной жизни? Он знает, что имеют, ведь он — учитель, и сам уже пишет, как древний Никон, прошедший перед ним по этой же дороге девять веков назад... И ему тогда так же светило солнце и пылила дорога... Нет, думает он,— «сердце благороднее головы... Оно *чувствует* и находит вдалеке родные тени».

В повести «Осень в Тамани» Лихоносов создает удивительной лирической емкости образ: душа его героя еще сомневается, еще не верит — «Что тебе она, эта сумеречная быль? Что тебе Мстислав, Ратибор, Ростислав и Глеб? Что они тебе че-рез ты-ся-чу лет? Мало разве своих дней?» — но она уже отправилась в путь по той, главной

дороге жизни — дороге предания, дороге исторической памяти. Отправилась не за книжкой только, но — за сердечной правдой. Он едет не туристом — чуть не паломником в Константиново, к Есенину. Заметьте — не в есенинские места, но именно к Есенину, как к живому, как к своему современнику (повесть «Люблю тебя светло»), в лермонтовскую Тамань («Осень в Тамани»), в пушкинское Тригорское («Элегия»), а собственно — едет к себе. Путь к «предкам» оказался дорогой к себе.

«Окунувшись в детство родины, я вспомнил и свое начало»,— исповедуется герой Лихоносова.

Вышедшему на дорогу — не миновать, как помните, по преданию нашему, распутья: «Шел я, и стало темно. И вдруг эти *три дороги*!.. Я стал как вкопанный. Это подарок судьбы, подумал. Дороги уходят, чтобы никогда не сомкнуться. Мало я их видел? Но здесь... Это как в детстве песнь о вещем Олеге, Куликовская битва, картины Васнецова, потом Нестерова. Можно только почувствовать, объяснить не в силах. В двадцать пять лет, после модерна, в пору физкультурников, ревю, головоломок, вдруг проникает в меня простодушие... «Отцы наши и деды не померли ли, но кто как жил, такову и память по себе оставил»... Ну почему мы могли забывать детство Родины?.. Не понимаю»,— делится он тем, что свершилось уже в нем. И не случайно «Осень в Тамани» имеет подзаголовок: «Записки после дороги».

Историческая культура памяти, обретенная молодым героем Лихоносова, становится частью его человеческой природы, его личности. Более того, она теперь определяет его как личность. И какие уроки дарит она ему! Вот лишь один из них — он читает летопись, подчеркивает «призывы и мольбы — *жить в одно сердце»*, он, по признанию, славил «вместе с писцами умных и добродетельных, хоронил павших,— короче, читал и ловил созвучное, как ловят дорогие отзвуки в строчках влюбленные. И все жалел: поздно, поздно хватился. Да и не я один.

Наконец добрался я до гибели Василька. Случилось это поздней осенью 1097 года... Когда ослепленный князь проснулся и спросил: «Где я?» — на нем была уже чистая сорочка... Отныне суждено ему было ощупью ходить по земле и по-былому не биться за Русь. А кто, что виною? Все то же сердце, доверчивость, когда полагаешься на кровных братьев всецело... Но братья, потеряв страх божий и стыд перед людьми, *забыли о пользе отечества, помышляя лишь о себе...*

Я отходил к окну,— рассказывает герой повести,— и все с горечью думал, что жалость меня давно измучила... Но что делать с собою?..». Но, может быть, главный, вынесенный нашим современником урок от первых его прикосновений живой памятью души к истории Отечества, к его заветным преданиям заключался в простой, столь самоочевидной и все же редко ощущаемой, переживаемой нами истине: «Спят печенеги и славяне, а ты живи, живи и надейся, но все-таки помни в суете, что *до тебя уже были и все-все изведали»* («Осень в Тамани»); *«Судите нас как угодно, мы не оспорим вас уже никогда»* («Элегия») — этот «голос предков» — тех «отцов и дедов», что «землю нам устрояли»,— услышанный героем Лихоносова,— убежден — действительно важнейший нравственный урок всем нам, *судящим* их с высоты наших знаний, нашего опыта, которыми прежде всего обязаны им; поминая поминутно об *ответственности,* судим-то их — *безответно.* Они свое дело сделали, сделали для нас: в лихие эпохи оборонили Отечество и от печенегов и половцев, и от западных рыцарей; выстояли, не потеряли ни себя, ни языка, ни культуры, ни земли отцов даже и под золотоордынским игом; скольких претендентов на мировое господство осрамили навечно твердостью духа и воинской доблести; города нам какие оставили в наследство, культуру какую, литературу, историю...

О многом заставляют задуматься повести Лихоносова сегодня.

В «Осени в Тамани» есть такой, в общем-то проходной, диалог: собрались два странника — ходока по родной земле у таманского «летописца», старого казака Юхима Коростыля. Тот угощает их своим домашним вином:

«— Ладно, все, все! — остановил Степка.— Поболтали, хватит. Пью за летописца Никона и за тебя, что ли?

— Сперва за меня! — подсказал Юхим.— Никон подождет. Что он нам? Его никто не знает, а я по бригадам лекции читаю...»

В этой шутке немало и горькой, обидной нам всем правды: иного лихого беллетриста-современника зачитываем до дыр в свободное и в несвободное время, великих соотечественников, принесших вечную славу России, разве что в школе читали, да и то не для себя, для оценки. Имена бразильских футболистов всех наизусть помним, а сподвижников Дмитрия Донского, павших в борьбе за будущее Родины, тех, о ком завещали нам предки хранить память, пока Русь стоит, многих ли назовем?

Но есть в той же шутке и оборотная сторона той же обидной истины: да, нельзя понять настоящее, нельзя быть истинно современным человеком, личностью вне исторической памяти, но, с другой стороны, столь же кощунственно пренебрегать современностью, прикрываясь одной лишь заботой о прошлом. «Читаешь книги,— размышляет герой Лихоносова, уже открывший в себе историю, уже живущий ею,— и видишь, как упорно ищут то, что исчезло, пропало, зарылось. Но рядом, в свои дни, окутывается тайной чья-то судьба, на глазах превращается в тайну лишь потому, что никому до нее сейчас нет дела, а потом родится какой-то Петька и будет искать и кусать локти. Где-то по всей нашей огромной земле живут люди и о многих не знают, как они богаты опытом, судьбой, некоторые ждут, кому бы выговорить свою отстоявшуюся правду, познание своего единственного времени, своего часа на земле, но умирают — и ни строчки, ни слова от них не достанется».

Дорога предания, дорога исторической памяти, как видим, не уводит нас от современности в прошлое, напротив, как это случилось и с героем Лихоносова, эта дорога именно выводит нас через историю к верному постижению именно современности. «Буду по мере любви беречь память *о своих днях,* буду ловить и записывать верные слова, рассказы нынешних людей»,— итожит лихоносовский герой уроки «после дороги»,— а «то чувство... даром не пройдет... Кто может чувствовать родное, тому хватит. Не будем себя стыдиться. Я вот так останусь иногда один, вспомнится это лето, поле, три дороги — и счастлив бываю снова, потому что душа моя отозвалась на самое колыбельное, и, значит, не высохла она, значит, не умерла она в нас и в урочные минуты все та же русская, памятливая. А уж что в душе, то и свято...».

Герой Лихоносова, однако,— учитель или писатель, интеллигент. Ему, как говорится, положено знать и литературу, и историю, и Пушкина, и Никона, и князя Василька даже. А вот какое отношение имеет его духовный поиск ко всему поколению? А поколение, не говоря уж о народе, разное, каждый идет и находит свое, а кто так уже нашел. Вот и у Лихоносова в «Осени в Тамани» запечатлена, например, и такого рода вполне, как говорится, натуральная картина: на автобусной остановке «два пьяных в дым казака сидели рядом и чокались пустыми стаканами. «Ко мне брат приезжал,— говорил один,— мы дули-дули, а потом в саду три дня спали пьяными. Ночью

проснимся, бутылку нащупаем, поболтаем — и в рот. И опять спишь. Хорошо!» Чужой мальчик ел мороженое и слушал их. «Э! Мужики! — толкал их Степка.— Казачки! Пора бы и перестать». Кто еще не сел до Тамани? — звали от автобуса».

Но и с интеллигентными героями Лихоносова порою не лучше: «На столе среди рукописей и книг... лежали хлеб, сыр, конфеты и возвышались головками бутылки... Однажды была еще яркая дама в ажурных чулках, курила, подпирая локоть ладонью, американские сигареты «Кэмел»... приезжали богатые дяди, которые давно променяли слово на деньги... играли в «передовых», в прогресс, держась в душе все той же хитрости, выгоды и пробитой дорожки, и, подавая швейцару номерок, щелкали тут же монетой, и шли по Москве, чувствуя благостное освобождение от споров, умных слов, которые им все равно никогда не понадобятся...» и т. д. И тем, на остановке, и этим, умеющим говорить ненужные им умные слова, таким — и «мужикам», и «интеллектуалам» — «весь мир... как базар», по определению одного из лихоносовских героев. Но ведь и там и там есть и другие, и их немало.

Вот, к примеру, герой повести «Люблю тебя светло» приезжает в родные места, встречается с товарищем дальнего детства — он теперь машинист, хвастает перед «столичным» земляком своею вполне обеспеченною — сам всего добился — жизнью: «Я человек такой... Видал, как живу?.. Жену видел? Видел, что было на столе? Нет, ты скажи, чего там не было? Сына видел, красавец, чуб-парень? Здоровый, пожрать хватает...» — чего бы еще, казалось? Но: *«А хочется, чтоб и для души было»,* — заключает тоской о сокровенном, наболевшем вроде бы всем обеспеченный и всем остальным довольный этот далеко не «столичный» и не «интеллектуальный» герой Лихоносова. «По сыну сужу, что душа просит. А что ей дать? Я тебя разве плохо встретил? Вот... у меня смородина, вот крыжовник, вот огурцы, помидоры, ранетки, все твое, кого люблю — того уважаю. Для души ты себе сам нашел. А мне вот хочется, чтоб и у сына было...»

Вот это-то духовное томление по жизни для души, противоборствующее с философией жизни: «Весь мир — базар»,— и составляет центральный нервный узел, главный конфликт, внутреннее, насыщенное энергией взрыва содержание лирических повестей Лихоносова. Это центральное противоборство двух мироотношений, вполне осознанное уже и «интеллигентными», и «простыми» героями Ли-

хоносова, хотя и в разной степени реализованное пока, единит их в единой устремленности. И это — главное, это дает веру и убежденность герою Лихоносова в правильности найденной им дороги жизни, найденной не для себя только, но общей для всех дороги.

Конечно, герой Лихоносова — далеко не сам Лихоносов. Но все же в нем многое, очень многое от автора, и не только в его собственных внутренних поисках себя и современности через обретение исторической памяти, через предание, традицию отечественной мысли, культуры, истории, но и в его внешней, биографической канве жизни. Виктор Лихоносов родился в 1938 году, как и его герой, в Сибири, в семье учительницы. Рос без отца, погибшего на войне. Как и герой, автор его стал сельским школьным учителем, закончив Краснодарский педагогический институт, прошел, по существу, тот же путь духовных исканий. Как писатель Лихоносов начал не с истории, не с летописей, не с преданий, но с «Брянских» (1963) — совсем небольшого рассказа о простых, казалось бы, ничем не примечательных стариках крестьянах с Брянщины, доживающих свой век на кубанской земле. Но именно эти люди раскрыли ему его сердце, не зная о том, подсказали ему его жизненный путь и как писателя, и как личности.

Сегодня в общественном сознании вновь обострился вопрос о герое нашего времени, о положительном герое жизни в современной литературе. Спорим: кто он сейчас, этот герой? А мне вот думается: кем бы он ни был по профессии — рабочий ли, руководитель ли производства, идеолог, ученый ли ядерщик или эколог, общественный деятель или политик, противостоящий идеям атомного безумия,— кто бы он ни был, проблема героя времени сегодня, как и всегда, это все та же проблема «витязя на перепутье» перед вещим камнем; проблема имеющего волю осознанно идти центральной дорогой правды. А для этого во все времена требовалось «богатырство», и прежде всего духовно-нравственное, идейное, мироотношенческое.

Мы видели, как решал эту проблему в 60—70-е годы Виктор Лихоносов. И все-таки и сам он, и герой его повести «Элегия», учитель, ощущает жажду большего; не просто положительного, но именно необходимость героического. «Тоска по большему, правдивому,— объясняет он свое состояние,— богатыря ждешь». И знаете, что подумалось, читая эти строки? А что, если он — учитель? Да, что, если герой нашего времени именно учитель, и не с большой даже буквы, не некий символ, а простой, сельский

ли, городской ли школьный учитель? «Мне воображается,— делится с нами своими размышлениями на ту же тему Достоевский,— что даже беднейший какой-нибудь школьный учитель и тот бы ужасно много мог сделать, захоти только, сознай... В том-то и дело, что тут важна личность, характер — фантастическое предложение?» Отчего же фантастическое? — ведь учитель работает с самым благородным и благодатным «материалом»— с открытыми миру и его, учительскому слову, сознанием, сердцами, душами детей и подростков. А из «подростков созидаются поколения» (роман «Подросток»), напоминает нам Достоевский.

«Я так думаю,— говорит один из героев повести «Обелиск» Василя Быкова,— в том, что мы сейчас есть как нация и граждане, главная заслуга сельских учителей», дающих будущему поколению страны не только понятие о «биноме Ньютона», но и «понимание человековедения Толстого».

Перечитывая сегодня Лихоносова, невольно думаешь: было бы величайшей несправедливостью, каким-то обманом даже собственных начинаний — не вернуться писателю к своему герою-учителю уже на новом жизненном материале, материале проблем и устремлений сегодняшних, 80-х годов конца XX столетия. Действительно, он многое открыл, много познал, он нашел путь жизни, свою правду, которая не только его личная правда, но — в чем он убежден — правда общая, роднящая его со всем народом. Он жаждал богатырства. Неужто только от других, а не от себя тоже? Чему он научил учеников своих? Кем они стали, по какому пути жизни пошли? Неужели так и не вложил он ни в единую, доверенную ему душу идею в волю богатырства? Современного богатырства. Кто ответит на все эти вопросы, кроме самого писателя? А отвечать необходимо, ибо, как понимал уже десять лет назад его герой, безответственность рождает безответственность.

Вот какие мысли приходят за перечитыванием повестей теперь уже зрелого писателя, нашего современника Виктора Лихоносова, которыми я и решился поделиться с читателями.

Могут напомнить, правда, что речь у нас шла почти исключительно в связи с книгами одного Лихоносова, между тем как он далеко не единственный из писателей, решавших проблему современной значимости исторической памяти, традиции, культуры, положительного героя времени, идущего центральной дорогой правды. Все так: дей-

ствительно, Лихоносов — лишь один из таких писателей, что лишний раз подтверждает мысль об общем направлении идейно-творческих устремлений литературы 60—70-х годов, отразивших общее же устремление духовно-нравственных исканий целого поколения.

Что скажет нам о сегодняшней судьбе того же или нового, молодого поколения писатель? Время покажет.

Во всяком случае, опыт лирической прозы Лихоносова — прекрасное подтверждение одной из центральных мыслей русской классической литературы, высказанной Лермонтовым в предисловии к его «Герою нашего времени»: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа...» Ну, а если не мелкой? Ее история и будет отражением истории народа.

1983

О чем спор?

Далеко не каждое произведение привлекает такое внимание критики, какое выпало на долю «Сказа про то, как царь Петр арапа женил».

«Удаль», «веселая раскованность», соединение мультипликации с русским лубком, истории со сказкой, отступление от исторических фактов («вслед за самим Пушкиным!») во имя поэтической правды — все это, к примеру, обнаружил в «Сказе...» А. Зоркий. И все это не может не привлекать, не может не казаться заманчивым, не правда ли?

И все-таки это пока еще только поверхность вопроса, видимость. Что же касается существа дела, то надо сразу же сказать, что художественные особенности фильма — не главная причина спора, возникшего вокруг него. Потому хотя бы, что они, эти особенности, будучи достоинствами для одних критиков и недостатками на взгляд других, не что иное, как внешнее, видимое «продолжение», оболочка внутренней темы фильма. Или, скорее, схемы, выявляющей эту внутреннюю тему.

Еще Пушкин писал: «Скажут, что критика должна заниматься произведениями, имеющими видимое достоинство; не думаю. Иное сочинение само по себе ничтожно, но замечательно по своему успеху или влиянию: и в сем отношении нравственные наблюдения важнее наблюдений литературных».

Вот и интерес к фильму «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» — интерес и критики и зрителей — связан прежде всего с «нравственными наблюдениями». В наши дни, когда тяга к познанию и современному осмыслению исторического наследия столь сильна и, я бы сказал, поистине всенародна, любой исторический сюжет, а тем более такой — взятый в одном из узловых моментов (эпоха Петра) русской истории,— уже сам по себе вполне способен обеспечить всеобщее внимание. Говорят, правда, что сюжет «Сказа...» не историчен, что это, мол, не история, но — сказка. Допустим. Но в основе самой-то этой «сказки» разве не история лежит, хотя и особым образом (водевильно-мелодраматично) интерпретированная?

Классика сегодня тоже становится все более и более народной (попробуйте найти на прилавке книжных магазинов хотя бы даже отдельные произведения Гоголя, Лермонтова, Тютчева, Некрасова, Фета, Лескова, Достоевского, Толстого, Чехова, Блока, не говоря уже о Пушкине). Не удивительно, что киноповествование по любому классическому сюжету — по пушкинскому тем более — притягивает к себе, как правило, многомиллионное внимание.

Многие критики опять-таки утверждают, что фильм-де «не по Пушкину». В известном смысле — да, не по Пушкину, и я еще скажу об этом. Ну а если говорить о «сырье», об исходном материале — то по кому же? Ведь не по Александру же Дюма, не правда ли? Зритель, тем более молодой, не искушенный в хитростях современных «дерзких» вольностей по отношению к классике, идет на фильм, привлеченный прежде всего его пушкинским контекстом, объявленным в названии. Правда, справедливости ради нужно сказать — идет не только «на Пушкина», но и «на Наташу поглядеть», будучи и при этом варианте убежден, что смотрит именно Пушкина...

И как бы ни открещивались от Пушкина авторы фильма и его отдельные толкователи, и как бы ни был изменен и перелицован сам Пушкин в «сказке-водевиле», в «сказе-мелодраме», тень его, пусть и «бледная тень», все-таки витает, как тень отца Гамлета, в сознании зрителей, и авторы бессильны этому противостоять. Витает уже и по-

тому, что центральный воплощающий внутреннюю тему, идею фильма образ Ибрагима Ганнибала интересен нам не сам по себе, а как один из предков великого нашего национального поэта. Вдумываясь в образ Ганнибала, мы пытаемся осмыслить в его судьбе прежде всего один из истоков судьбы русского гения. И в этом смысле произвол по отношению к Ибрагиму историческому, к Ибрагиму пушкинскому становится в какой-то степени произволом по отношению к самому Пушкину.

Над современной темой трудно «дерзать», мы все ее знаем, так сказать, наглядно, тут зрителя провести нелегко — он всегда в состоянии отличить правду от выдумки. История же, классика в этом смысле более беззащитны. Не потому ли их столь охотно и используют как строительный материал для произвольных концепций?

Меня убеждают: да, авторы фильма отступают от истории, но отступают сознательно и к тому же «вслед за Пушкиным» (А. Зоркий), во имя более значительной — «поэтической правды». А ведь и действительно: разве же Пушкин так уж буквоедски следовал за фактами, создавая образ Арапа? Или, например, Лев Толстой — рисуя своего Кутузова? Прибавьте к тому же, что и тот и другой писали все-таки исторические романы, а авторы фильма на историзм и не претендуют. Перед нами сказка, вольно использующая и факты истории, и образы Пушкина. Какие к ним могут быть претензии? Тем более что сам же Пушкин провозгласил: «Писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным». Неужто же автор данной статьи за буквоедство и против вольной фантазии, против всякого права на «свой взгляд» — художника-современника — и на историю, и на Пушкина? Эдак можно, знаете ли, и докатиться... Словом, поводов для известного рода контробвинений против меня, понимаю, хоть отбавляй.

Нет, я не против. И даже — за. Сам замысел, сама форма такой современной сказки, построенной на историческом материале, кажутся мне весьма продуктивными. И уж конечно, я за то, чтобы «судить» писателя «по законам, им самим над собою признанным». Однако стоит понять еще и природу самих законов. Ибо закон, даже и художественный,— это все-таки закон, а не произвол. Надеюсь, что я не хуже других рецензентов представляю, что истинный художник всегда, во все времена, утверждал своим творчеством именно новый взгляд на вещи, хотя бы этот взгляд какое-то время и представлялся его современникам

произвольным и субъективным. Однако смею думать и следующее: как бы ни относились к фантазиям такого художника его современники, его новый взгляд только тогда имел право на «дерзость», только тогда обеспечивал себе в конечном счете всеобщее признание, если изначально содержал именно эту самую, еще не осознаваемую обществом, но уже содержащуюся под спудом его сознания — всеобщую, всенародную идею. Истинная дерзость художника — не в произвольном «мне так хочется», но в открывании истины, по тем или иным причинам еще не осознанной народом, но уже рожденной, уже существующей и потому услышанной чутким художником.

Вот, думается, это и есть те самые «законы», которые были Пушкиным «над собою признаны», потому что любое отступление Пушкина (или Толстого, или любого другого подлинного художника) от тех или иных фактов в истории было необходимо им, дабы утвердить не факт, но истину факта. Отбрасывая или интерпретируя отдельные несущественные факты, они тем самым сосредоточивались на наиболее существенном. И в этом смысле тот же Ибрагим Ганнибал у Пушкина или Хаджи-Мурат или Николай I у Толстого даже более историчны, нежели их прообразы. А представим себе «современную сказку», ну, к примеру, о Кутузове, тоже, как известно, толстовском герое. Представьте себе: какому-либо «дерзающему» автору придумалось нарисовать его спокойно похрапывающим на печи в ожидании исхода Бородинского сражения. Протирает глаза незадачливый полководец — просит квасу с просыпу. А ему вещает мужик: «Все басурмане попили, три дня гуляли опосля Бородина, так гуляли, что и тебя не приметили. А уж как я боялся, как бы ты храпом своим не выдал себя, сердешный...» — «Да где же теперь-то француз?» — «Да где же ему быть-то, родимый, в Москве, известно. Так-то вот оно, батюшко!..»

— Ну, уж это вы хватили лишку,—скажут мне.— Вы бы хоть о толстовском деде Ерошке вспомнили: он ведь в этом случае наверняка заметил бы: «У вас фальчь, одна все фальчь...»

А я в ответ: «Так ведь я же не по Толстому и не по истории...»

Вот в том-то и дело, что «не по истории» и «не по Толстому». И «не по Пушкину». И не «вслед за ними». А получается, что против них.

Сказка... В сказке — тоже своя историчность, соответствие если не факту, то духу истории. В сказочной фанта-

стике ковра-самолета — своя великая историческая правда. Правда устремленности народной мечты.

А какая правда стоит за отступлениями от исторических фактов, от Пушкина, наконец,— в фильме? Во имя чего пошли авторы именно на такие отступления?

На какие? Вспомним хотя бы вкратце.

«Гордиться славою своих предков не только можно, но и должно,— утверждал Пушкин,— не уважать оной есть постыдное малодушие».

Осознавая себя русским до такой степени, что мог сказать о себе: «И неподкупный голос мой был эхо русского народа», Пушкин истинно гордился славою своих предков, среди которых был и сподвижник Александра Невского Гаврила Олексич, который в поединке с шведским ярлом Биргером «возложил острием меча печать на челе его», и многими другими деятелями, чьи имена запечатлены в истории России. Труднее было гордиться своим африканским предком, потому что именно в связи с Ганнибалом, «купленным», «рабом» и т. п., приходилось терпеть Пушкину известного рода колкости со стороны светской черни. В ответ им поэт, несколько вольно интерпретируя отдельные факты биографии своего предка по материнской линии, отстаивал и утверждал в конечном счете все же историческую правду: черный Ганнибал, иностранец по крови, стал истинно русским по духу. «Царю наперсник, а не раб» — это отвечал Пушкин врагам, которые глумились, что его предком был «сходно купленный арап». Но, кажется, эту же идею провозглашает и фильм?

«...И на всем есть здесь отсвет времени Петра»,— пишет А. Зоркий. А. А. Липков в своей статье «Веселое лукавство ума», характеризуя Петровскую эпоху, как она представлена на экране, объявляет, что «пренебрежение к личности, забвение личности и прямое насилие над ней определяют все течение событий в фильме». Нам остается сделать вывод, что это и есть «отсвет времени». Петр, конечно, натура деятельная, но по природе своей — насильник. Среди всех персонажей не найдется ни единого, кому поведение Петра показалось бы противным норме... даже Ягужинский, которому позволена известная самостоятельность, мотивов поведения арапа уразуметь не в состоянии, не говоря уже о всех прочих «свиных рылах» или «клыкастых, чавкающих, поросших мохнатой шерстью и перьями рож», как изволил выразиться А. Липков. Правда, эти «рожи» — маски ряженых, но, как уточняет в фильме Ибрагим, обращаясь к «рылам»: «Вам кажется, что вы

надели чужие личины? Нет! Вы их сняли. Вы явились ко мне в своем подлинном естестве».

Других же деятелей, зиждителей эпохи в фильме нет. И, по мнению А. Липкова, и быть не могло: «Таков век. Таково в нем подлинное естество человека». (Был один, как будто и неплохой человек — беглый холоп, который даже и за границей, во Франции, побывал, за что был удостоен чести жить рядом с Ибрагимом, да и тот, как говаривал Собакевич, оказался, если сказать по правде, последняя свинья... Книжки начал почитывать, вместо того чтобы о хозяйском желудке заботиться, однажды и вино, припасенное для себя Ибрагимом, выхлебал и не то что извиниться не подумал, даже и спасибо не сказал.)

Да, конечно, время Петра — эпоха драматическая в истории России. Было и насилие, была и крутая ломка привычной жизни, но было и другое. «Перемена русского платья, бритье бород, немецкие обычаи, иностранцы — причины мятежей...» — записывает Пушкин в «Истории Петра». А вот в современной «сказке-водевиле» не нашлось никого, «кому поведение Петра показалось бы противным норме», ибо ни у кого в России (так она дана в фильме) «даже и боярской спеси ни капли не осталось, не то что нормального человеческого достоинства», утверждает А. Липков. А ведь не одними боярами славно время Петра. «Птенцы гнезда Петрова» — с гордым восхищением скажет о людях, рожденных этой эпохой, Пушкин.

По слову Ломоносова, именно та, Петровская, эпоха доказала, что «может собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов Российская земля рождать». По концепции Липкова, интерпретирующего «Сказ...», всего этого как бы не существует. «Ни капли не осталось человеческого достоинства...» Но вот перед нами документ, использованный поэтом в работе над «Историей Петра»,— письмо Сумарокова, письмо не к другу — к всесильному графу Шувалову: «Я, ваше высокопревосходительство, не только у вельможи, но ниже́ (то есть: даже.— *Ю. С.*) у господа моего бога дураком быть не хочу». Не хочешь, а если тебя через «современную сказку» прокрутить? — посмотрим тогда, каким дураком ты перед людьми окажешься... Потому что по законам фильма, если следовать за его защитником А. Липковым, иным человек в России тогда и быть не мог; недаром в фильме, тут критик прав, Ибрагим — «единственный из всех...» осмеливается отстаивать человеческое достоинство и поступать по человеческим законам в окружении, забывшем о самом понятии «человечность».

Ибо «в мире, принадлежащем прошлому, он говорит от имени будущего», как красиво сказал тот же А. Липков. Запомним эту фразу, она нам еще пригодится.

Кто же такой Ибрагим Ганнибал, один из предков Пушкина? Позволю себе напомнить читателям.

Сын африканского князька, попавший в рабство, купленный Петром, который стал его крестным отцом, выпестовал его, дал возможность получить хорошее по тем временам образование. Живя в Париже, предок Пушкина, по словам самого поэта, «предавался общему вихрю со всей пылкостию своих лет и своей породы. Но мысль променять это рассеяние, эти блестящие забавы на суровую простоту петербургского двора... ужасала Ибрагима...». Наконец он решился «оставить Париж и отправиться в Россию, куда давно призывали его и Петр и темное чувство собственного долга». Нет, Пушкин отнюдь не считал своего предка человеком исключительным, тем более «человеком будущего». Напротив, он был для него истинно «сыном своего века». Именно Россия, по убеждению Пушкина, помогла Ибрагиму осознать в себе и долг и человечность: «Он увидел, что новый образ жизни, ожидающий его, деятельность и постоянные занятия могут оживить его душу, утомленную страстями, праздностью и тайным унынием». И не только по отношению к Петру чувствует он себя сердечно обязанным, но и по отношению к тем самым боярам, среди которых в фильме «не нашлось ни одного» человеческого лица, а в их числе — и к отцу и брату своей невесты. Это по Пушкину. А по истории — и тем более не был он «единственным». Не был и «воплощением совести» России: писал унизительные прошения к Меншикову и Екатерине, жену бил и даже заточил в монастырь, как какой-нибудь заурядный купчишка, был двоеженцем...

Зачем же современным «сказочникам» потребовалось именно этого человека объявить героем, единственной светлой личностью среди «харь», человеком, говорящим от имени будущего? Может быть, потому, что он — предок Пушкина и авторы хотели, «отступив вслед за Пушкиным от исторических фактов», выявить в нем пушкинские начала, те начала русского гения, которые даже и сегодня позволяют говорить ему с нами в определенном смысле действительно от имени будущего? Может быть, авторам фильма пришла в голову идея показать, что даже и «чужой по крови», но истинно присягнувший на верность новой родине душой человек может стать в конце концов ее подлинной гордостью и славой? Ведь за примерами в на-

шей отечественной истории далеко ходить не нужно, вспомним только имена Росси, Барклая де Толли, Даля, Вельтмана, Гильфердинга... Впрочем, их достаточно много, чтобы перечислять. Что ж, идея благородная. Но ею ли вдохновлялись авторы фильма и его паладины-критики? Дадим им слово еще раз.

Зачем, для чего потребовался Ганнибал в герои, объясняет А. Липков: «Не потому, что он предок великого поэта, а потому, что он — черный, то есть не такой, как другие, что он — исключение из общего ряда. Он — «белая ворона».

Извините, но это уже не только «не по Пушкину», а как говорится, совсем наоборот, то есть прямо враждебное и Пушкину, да и самому духу истории русской. Тем более — в контексте выводов критика, непосредственно вытекающих из такой посылки: «В мире, принадлежащем прошлому, он говорит от имени будущего...»

Пушкин утверждал, что человеком, достойным своих внутренних возможностей, своего призвания, Ганнибала сделала именно Россия эпохи Петра. А доводы критика ведут к тому, что всем лучшим в себе Россия обязана человеку извне, человеку принципиально иной породы — это-то и дает ему право говорить от имени будущего...

Россия, по изложенной концепции, никак не могла родить такого человека. Но как же тогда личность Ибрагима — в истолковании А. Липкова — проецируется на Пушкина? И кто и где привил арапу чувство человеческого достоинства? Может быть, во французских салонах? Однако по фильму Ибрагим во Франции вовсе не был тем ходячим воплощением добродетели, каким вдруг оказался, едва попал в Россию. Или, салонный любовник в Париже, он в России, то есть «в мире, принадлежащем прошлому», просто по одному уже своему роду невольно оказывается лучшим, единственным человеком из будущего? Из какого будущего?

Простите, но подобные вопросы возникают невольно, и стоит же, наконец, договориться до чего-то, до какой-то ясности, ведь не все же намеками и недосказанностями?

И как, наконец, понимать тогда идею самого романа: черного — в том исключительном смысле слова, который придал ему Липков,— арапа и Наташи — белой души («а она-то душа белешенька»)? Нам намекают, что Наташа тоже ведь пока еще «не совсем такая», «непохожая» на всех остальных — если и не по природе, то потому, что

она «tabula rasa». Так, судя по всему, трактуется в фильме Наташина чистота.

Но, могут сказать, авторы фильма просто не ставили перед собой тех серьезных задач, о которых произвольно пытаются толковать критики. Им всего лишь захотелось позубоскалить, «попорхать», как выразился в одном интервью режиссер фильма А. Митта.

Мне лично кажется, что задуман фильм был все же всерьез. Но эта серьезность должна была то ли приглушаться «сказовым» зубоскальством, то ли выступать в форме легкого водевиля. В итоге порхания — в смысле легкости — не получилось. Предвзятая, ложная схема, погоня за внешней, чисто формальной изобразительностью и не могли, как я полагаю, создать условия для вольного полета фантазии.

Вопреки авторской установке на веселость, фильм в целом все-таки скучен, ибо однообразен. Лоскутная пестрота сцен мультипликационных, лубочных, гравюрных, цирковых, «сказочных», «исторических», «натуральных» и — каких еще? — может поначалу и удивить зрителя своей необычностью, но эта же пестрота скоро начинает утомлять однообразием повторяющихся приемов. Но тут для заскучавших и предусмотрено омовение юной Наташи. Словом, приемы так и остаются приемами, в лучшем случае суммой приемов, до самого конца так и не нашедших в фильме естественного, органического единства.

Главная причина художественной несобранности фильма заключена, на мой взгляд, в искусственности его внутренней идеи, выступающей в виде схемы, что я и пытался показать.

Однако справедливость требует сказать, что фильм безусловно украшает исполненная с блеском роль Петра I (А. Петренко). Пусть этот блеск во многом отражение классического первоисточника (А. Петренко стилизует своего героя под Петра Николая Симонова), но без него, думается, фильм и вовсе потускнел бы. Хотя и этому талантливому актеру не дано было одухотворить произведение в целом, в той мере, как, скажем, незабвенному Жерару Филипу — «историческую сказку» о «Фанфане-Тюльпане»... И все же, думаю, А. Петренко был в более выгодном положении по сравнению с другими исполнителями — у него был хоть классический образец. Обаятельной же И. Мазуркевич (Наташе), которой, по существу, и играть-то нечего было в фильме, кроме разве одной

только чистоты (да еще в смысле «tabula rasa»), и В. Высоцкому (Ибрагим Ганнибал), который должен был воплощать не столько даже живой образ, сколько определенный «знак» — «неизъяснимое благородство» натуры,— этим артистам в предуготовленных им ролях, видимо, поневоле пришлось следовать уже далеко не классическим образцам.

Смотришь фильм, и вспоминается нечто давно ушедшее, но вдруг неожиданно возрожденное экраном. Герои-то, кажется, из Пушкина, но (тут нельзя не согласиться с. А. Липковым) сделаны совсем «не по Пушкину». Об этих «сделанных» героях, помнится, уже писалось: он — «прям, прост, немного смешон... но он добр, честен, великодушен и неизъяснимо благороден»... Она, «разумеется... чиста, как голубь», и наш герой, буквально «раздавливающий ее своим великодушием, ей дороже всего». ...Над подобными героями помеси водевиля с мелодрамой (ибо «водевиль хоть и прельщает буржуа, но не удовлетворяет его вполне... Ему надо высокого, надо неизъяснимого благородства, надо чувствительности, а мелодрама все это в себе заключает...»), над героями, «раздавливающими всех своими добродетелями», издевался еще в прошлом веке Достоевский. И — на тебе: мелодрама в новом обличье, выдаваемая за «новое слово», да и к тому же еще использующая для себя самого Пушкина и нашу историю в качестве исходного сырья!

Да сам по себе фильм, как произведение, по моему убеждению, не состоявшееся, не заслуживает полемики, которая разгорелась вокруг него.

Однако причины этого спора, его внутреннюю закономерность и, значит, насущную необходимость я попытался объяснить словами Пушкина в самом начале моей статьи.

Теперь же, подытоживая свои заметки, хочу повторить: причины художественной несостоятельности фильма «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» — в слабости и неточности его внутренней идеи. Ибо уверен — идея тогда лишь становится художественно убедительной, когда находит для себя убеждающую форму самоизъявления. Ложность же, надуманность формы говорит всегда и о надуманности, искусственности самого содержания.

1977

Право на ответственность

Проблема молодого автора во все времена была первоочередной заботой критики, и в том, что в наши дни этот вопрос стоит столь определенно, есть глубокая закономерность.

Сегодняшние молодые завтра будут определять собой лицо нашей литературы, а литература, как мы знаем, отражает думы, чаяния, мысли, настроения всего нашего общества, народа. Она — один из важнейших показателей его духовного, нравственного, творческого состояния. И не только отражение, не только показатель, но литература и сама, в свою очередь,— могучая, действенная сила духовного (этического и эстетического) воспитания целого общества. Совсем недавно еще такие писатели, как Василий Белов, Валентин Распутин, Виктор Лихоносов, Виктор Потанин, Юрий Кузнецов, Владимир Личутин (список можно продолжить, дело не в списке) числились в молодых. Сегодня они столь же закономерная часть того целого, которое мы называем нашей большой литературой.

Вовремя заметить молодой, начинающий талант, привлечь к нему внимание читателей, помочь самому автору увидеть свои сильные стороны, укрепить в нем сознание своей творческой состоятельности и общественной нужности — задача, конечно, немаловажная и ответственная. И все же имена молодых авторов у нас чаще всего попадают в общие перечислительные списки. Немногим повезет, и журнал или газета уделит им небольшие рецензии. Журнал «Москва», например, делает большое, доброе дело, отдавая, как правило, свои шестые номера творчеству молодых. Стали уже традиционными сборники «Молодые о молодых» (издательство «Молодая гвардия»), «Сверстники» (издательство «Современник»). Кстати, оба эти издательства выпускают и традиционные серии: «Молодая гвардия» — «Молодые голоса», «Современник» — «Первая книга в столице». И все же разговор о молодых, думается, нуждается сегодня в серьезной постановке.

Как правило, критик или старший собрат по перу (поэт или прозаик) расскажет в рецензии или обзоре о том, что вот такой-то выпустил первую книжку, что есть в ней

кое-что интересное, но кое-что ему еще не удалось, но в целом... и т. д. Нередко молодому писателю трудно даже выяснить, состоялся ли он как писатель, каков уровень его творчества, чем он не похож или похож на других своих сверстников или уже известных мастеров. Вот, скажем, далеко не худший образец такой критики: «Первая книжка Ирины Путяевой... свежа, молода, не лишена обаяния. У Путяевой хороший глаз и действует не отдельно, а в согласии с сердцем. Стихи ее образны и эмоциональны...» Свежа, молода, но разве это оценка? Ведь речь и идет о молодой поэтессе, к тому же эпитеты эти можно легко и безболезненно применить к десятку других авторов. То, что «глаз действует не отдельно»,— это, конечно, весьма глубокое вторжение в познание индивидуальности автора, но вот «стихи ее образны» — это уже целое открытие, ибо нужно думать, что стихи могут обойтись и без образов...

«Мне кажется,— продолжает известный критик А. Урбан в статье «Где надежды, там и заботы» («Литературное обозрение», 1978, № 4),— что чувство объема есть в первой книге Наталии Карповой... и второй — Вадима Ковды». Объединение двух разных поэтов по «чувству объема» тоже, конечно, во многом поможет молодым авторам уяснить свою творческую индивидуальность. Продолжать не буду. Я не ставлю целью своей статьи конкретную критику конкретных критиков, пишущих о молодых.

Мне хочется поставить в плане намеченной темы только один, но, как я убежден, главный вопрос, который назрел, который должна, обязана поставить наша критика перед молодым автором. А именно: что значит само это слово? Какой смысл мы сегодня вкладываем в него?

Молодой автор... Не слышится ли нам в этом определении некая заранее предрешенная снисходительность?

Но лучше все по порядку.

Начнем хотя бы с того, а нужна ли вообще критика молодому писателю? И если нужна, то зачем?

Мне вспоминается почти анекдотический, но, думаю, весьма показательный случай. По коридору знаменитого общежития Литературного института (это было лет шесть-семь назад) буквально несся на крыльях ныне широко известный, а тогда еще ничем не знаменитый, хотя и не очень уже молодой поэт. Его лицо, весь его «полет» были выражением такой самозабвенной радости, что невольно подумалось: то ли большая любовь потрясла все его существо, то ли Государственную премию получил... Оказалось, что его в этот день «поругали» в известной газете.

— Чему же ты радуешься? — спросил я его, будучи еще человеком не искушенным в литературных делах.

— Как чему?— посмотрел он на меня с удивлением.— Да ведь меня наконец-то заметили. Третью книжку издаю — впервые обо мне упомянули...

Думаю, что этот первый «ругатель» поэту запомнился куда ярче, а может быть, как знать, даже и действительно оказал ему большую услугу тем, что, по крайней мере, его заметил, нежели последующие, достаточно многочисленные и уже, как правило, благожелательные критики.

Но, может быть, слово критика необходимо только слабым, не уверенным в себе авторам? Нет, нужна «такая здравая критика, которая руководила бы не одних начинающих писателей, а освещала бы путь, давала бы добрые советы и тем, кто достаточно окреп на литературной дороге»... Да, это Лесков, XIX век, но, не правда ли, перед нами те же «вечные» проблемы. Те же, но, естественно, на свой лад. Взгляд в прошлое не ответ, но он может помочь ответить и на сегодняшнюю злобу дня.

Художественная литература и критика — как два крыла, равно необходимые для полета. Писатель нуждается в достойном его таланта критике, критику необходим писатель, талант которого отвечал бы тем высотам и глубинам народного духа, глашатаем и проповедником которых является критик. Естественно, речь идет об истинной, большой критике, как и о литературе в подлинном, высоком смысле этого слова. Думается, здесь нет необходимости повторять старую истину: не всякий пишущий (а ныне кто не пишет?) — писатель, не каждый критикующий — критик.

Выдвигая имя того или иного молодого писателя, критик, по существу, заявляет: вот на кого возлагаю я надежды на будущее нашей родной словесности. Ответственность, как мы понимаем, великая, ибо литература — это... Но не будем повторять сказанное. И конечно же кому из критиков не мечтается вдруг вполне определенно, со всей ответственностью заявить: «Эти надежды велики, ибо (такой-то) владеет талантом необыкновенным, сильным и высоким. По крайней мере, в настоящее время он является главою литературы...» Зачем мистифицировать читателей, скажут мне люди искушенные, эти слова написаны великим критиком Белинским о великом писателе Гоголе, а мы договорились о том, что поразмышляем о проблеме молодого автора, то есть о человеке, чей возраст не превышает тридцати пяти, в крайнем случае, сорока лет. Вот

о том-то и речь: да мы взяли за образец отношения: критик — писатель, творческую взаимосвязь двух великих современников. Во-первых, потому, что убеждены: воспитывать сознание молодого художника и можно и должно именно на высоких и великих образцах, ибо он, сегодняшний молодой автор, начинает не на пустом месте, за его спиной Великая русская литература, потрясшая весь мир; и ему, сегодняшнему молодому, продолжать и приумножать ее великие же традиции. В том числе и ту, весьма немаловажную традицию, о которой и пойдет теперь речь в разделе «во-вторых». Так вот, во-вторых: процитированные выше слова сказаны не просто о Гоголе, но о молодом, начинающем, двадцатишестилетнем Гоголе. И Белинский говорит именно о его дебюте, по нынешним понятиям — о первой заявке на творческую самостоятельность. Правда, в эту заявку двадцатишестилетнего Гоголя входили его «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород», включающий в себя, как мы помним, и произведение такого уровня, как «Тарас Бульба»... Кстати, напомню, что самому Белинскому, взявшему на себя ответственность поставить молодого Гоголя во главу русской литературы, было... двадцать четыре года, так что речь идет именно о молодых, начинающих... И что замечательно, случай этот отнюдь не уникальный.

Двадцатитрехлетний критик Валериан Майков блестяще объясняет общественности смысл и значение творчества начинающего двадцатипятилетнего Достоевского, автора «Бедных людей», «Двойника»; Добролюбов пропагандирует свои революционно-демократические идеи в статьях о знаменитых «Губернских очерках» молодого тридцатилетнего Салтыкова-Щедрина. Самому Добролюбову в это время двадцать один год. А когда маститый, уже всемирно известный, сорокадвухлетний (по нынешним меркам — едва вышедший из младенческого состояния) Тургенев рассорился с маститым же, ведущим критиком за его классическую статью «Когда же придет настоящий день?», этому маститому и ведущему было всего двадцать четыре...

Такие шедевры русской классики, составляющие ее славу и гордость, как «Ревизор» и «Шинель» (из которой «вышла вся русская литература»), написаны в 27 лет; «Герой нашего времени» — в 25 лет. В сорок один год Лев Толстой завершил работу над эпопеей «Война и мир»... Чехов написал свою знаменитую «Степь» в 27 лет, «Палату № 6» в 32 года. Все творчество Пушкина, Лермонтова, Белинского, Кольцова, Добролюбова, Писарева, Есенина,

Маяковского, по существу, полностью укладывается в наше понятие «молодой писатель»...

Да, говорят, конечно, хорошо вспоминать о прошлом, но нельзя забывать и о настоящем. А ныне времена другие, эпоха куда более сложная, нежели XIX век, когда в литературе нашей не было скидки на молодость, когда именно на молодых равнялись маститые, чтобы не поотстать от жизни, когда понятия «молодой», «начинающий» означали не «школьник», не «ученик», а именно начинающий новый этап становления всей литературы, а значит, и духовного развития общества.

Ныне творческое созревание молодых происходит медленнее, поскольку и сама жизнь усложнилась, и, как убеждает нас молодой критик Святослав Педенко (впрочем, выражая, думается, не столько свое собственное, сколько широко бытующее мнение), «возрос общий уровень литературного мастерства, повысился и уровень, который дает право на поэтический дебют» (сборник «Молодые о молодых»). Что-то не заметно, чтобы наши дебютанты как Гоголи появлялись, не говоря уже о «возросшем уровне». Но продолжим мысль критика: «Сегодня входящий в литературу новичок должен знать и уметь столько, сколько вчера знали и умели мастера. Но чтобы овладеть всем этим, требуется время, вот дебютанты и стали старше».

Мне понятна и близка озабоченность молодого критика вопросом о молодой литературе, однако причины, которыми он объясняет по́зднее (скажем так) созревание нынешних молодых, сомнительны. Более того, они не настраивают самих молодых авторов на преодоление болезни (а я считаю это явление болезнью, и серьезной, и еще скажу об этом) — болезни позднего творческого созревания.

Вот что пишет, например, «молодой» поэт Станислав Золотцев: «Известно, каждая эпоха требует от писателя своего выражения... Трудность воплощения времени для нынешнего молодого художника состоит, на мой взгляд, в необходимости некоего творческого сплава, сочетания многих путей и методов художественного преобразования действительности, присущих прежним литературным поколениям...» (Неужто перед «предыдущими поколениями» стояла задача творческого однообразия и прямолинейности?) Но дослушаем: «Поэту сегодня труднее, чем, быть может, его предшественникам, находить свои, незаемные слова, свой стиль, вырабатывать свой почерк... Конечно, и потому, что количество пишущих увеличилось, но прежде всего потому, что технический уровень письма в целом стал

гораздо более высок» («Литературное обозрение», 1978, № 12). Неужто и в самом деле наши начинающие входят в литературу прямо на уровне классиков?

Прекрасно начинали, сразу же как «права имеющие», такие, например, наши выдающиеся прозаики, как Василий Белов и Валентин Распутин, творческий талант которых креп от произведения к произведению. Однако даже и сегодня я (да думаю, что и сами писатели, ибо совестливость — это тоже черта истинного таланта) не решился бы сказать, что Белов знает и умеет (как писатель) больше, нежели знал и умел вчера Лев Толстой или Михаил Шолохов, а Распутин — как Достоевский или Леонид Леонов...

А не сквозит ли в подобных заявлениях о «значительно возросшем техническом уровне» простое самооправдание: мы, дескать, хоть и не столь молодые, зато входим в литературу не то что вчера — сразу мастерами?

Или речь идет о «средних» показателях? «Среднетехнические показатели» даже для спорта не всегда показательны, а ведь литература не спорт.

Указывая на действительный факт более позднего творческого созревания молодых, так ли уж необходимо тут же оправдывать его, выдавать чуть ли не за благо, подбирая для этого подходящие аргументы, ссылки на эпоху, мастерство и т. д.? Аргументы всегда найдутся, коли в них возникает потребность. Но не лучше ли, прежде чем оправдывать, попытаться понять?

Во-первых, и наша сложная эпоха (да разве же в XIX веке писатели решали столь уж примитивные нравственные, духовные, общественно-исторические и собственно творческие задачи? И разве эпоха XIX века не была «куда более сложной» по сравнению с предшествующими?) отнюдь не помешала проявить раннюю творческую зрелость подлинно большим писателям: Фурманов написал «Чапаева» в 32 года, а ему, как и многим другим, приходилось, как мы знаем, заниматься не одной только «выработкой своего почерка»; к 35 годам Шолохов был уже автором первых книг «Тихого Дона» и «Поднятой целины»; Леонов написал «Барсуков» в 25 лет, а в 30 — роман «Вор»; поэма «Владимир Ильич Ленин» написана Маяковским в 31 год, а «Хорошо!» — в 34. В 26 лет Есенин был уже автором «Пугачева», а в 30 — «Анны Снегиной»; «Как закалялась сталь» написана Николаем Островским в 32 года, а за спиной у автора были гражданская война, первые пятилетки... «Василий Теркин» — создание 35-лет-

него Твардовского, к тому времени уж известнейшего поэта. К 34 годам Василий Белов дал уже нашей литературе свое «Привычное дело»; к 33 годам Распутин успел написать и «Деньги для Марии» и «Последний срок»...

И этот «список» наших современников (его тоже можно увеличить) наглядно говорит о том, что любая эпоха, в том числе и наша, сама по себе не задерживает процесса творческого становления, но, напротив, дает все возможности для обретения молодым талантам ранней творческой зрелости.

Другое дело, как понимать эпоху, как относиться к ней. Конечно, писатель должен выработать свой почерк, свою манеру. Однако большого писателя делает не манера, не одно только профессиональное мастерство. Истинного писателя всегда отличает его стиль. А стиль нельзя придумать, нельзя выработать техникой. Ибо стиль, по прекрасному определению Гете (а уж он знал в этом толк),— это видимые и осязаемые в живых, полнокровных художественных образах «глубочайшие твердыни познания», мироотношения. Творческое становление молодого писателя — это не только его профессиональное возмужание, но — неотрывно — нравственное, духовное, гражданское становление его как личности.

И потому сугубо «профессиональная» болезнь позднего созревания литератора, как правило, оказывается на поверку болезнью, нередко дорого обходящейся нашему обществу, тем более что эта «профессиональная» болезнь, прямо связанная с растягивающейся до 35—40-летнего возраста гражданской, скажем так, недозрелостью, протекает не в безвоздушном пространстве и не в парниковой обстановке, но «средь битв незримых и упорных», в условиях ожесточенной, утонченной идеологической борьбы. Да, болезнь эта — явление далеко не всеобщее, не всеохватывающее. Но именно поэтому мы обязаны не мириться с ней и не благодушно оправдывать ее, но лечить, то есть указывать молодым, да поздним хотя бы на образцы истинно высокого гражданского творчества их сверстников, воспитанных той же эпохой, духовно и творчески сформировавшихся в тех же условиях, которые отдельные наши критики, да и сами молодые авторы приводят в качестве самооправдания.

Итак, прежде созревали раньше. Почему? Не потому, что жизнь была проще. Это для наших-то дедов, которые совершили революцию, прошли гражданскую, поднимали страну из разрухи, жизнь была проще и беспроблемнее?

Для отцов ли наших в Великую Отечественную или в годы восстановления? С чего же это для нас жизнь такая сверхсложная началась, что нам труднее находить свои, незаемные слова?

Незаемные слова писателя-художника диктуются в конечном счете его сознанием, сердцем гражданина своей Родины.

Права и свободы... Слова прекрасные и действительно нам гарантированные. Но право на что? Свобода чего и во имя чего? Права и свободы сами по себе не существуют. Они определяются обязанностями и ответственностью перед обществом, перед народом, который завоевал и отстоял в смертельной схватке с врагами эти права и свободы, перед самим творчеством, перед собственным талантом, наконец.

Для старших поколений, прошедших школу Великой Отечественной войны, эта взаимообусловленность прав и ответственности — истина, не требующая доказательств. Ибо, когда Родина в опасности, у ее гражданина остается одно, но самое высокое, самое святое право — право на ответственность за судьбу Родины и народа. И притом — личной ответственности. Это право во все времена и рождало воинский, трудовой, творческий героизм.

Молодые поколения, входящие ныне в сознательную гражданскую жизнь, входят в нее со всеми правами и свободами, завоеванными их отцами и дедами, входят, не замечая их, ибо они естественны для них, как воздух и вода. Они обладают ими уже от рождения, как наследные принцы правом на престол. А так ли много у них обязанностей? Учиться, служить в армии, честно работать? Вот в том-то и дело: мы теперь нередко даже права воспринимаем чуть ли не как свои обязанности.

У значительной части нынешней молодежи прав как раз во много раз больше, чем обязанностей. И такое положение нередко помогает формироваться самосознанию гражданского иждивенчества, сознательно или бессознательно исповедующего философию «дай», ведущую к нравственному и духовному инфантилизму. Жизнь, конечно, приводит в конце концов взрослое сознание ответственности в соответствие с правами человека в обществе. Но и то далеко не во всех случаях. Сколько еще вполне взрослых людей продолжает оставаться в состоянии «младенческой» инфантильности, гражданской полубезответственности за свое дело!

Все вышесказанное, как мы понимаем, в равной, а по-

рою в еще большей степени относится и к творческой молодежи.

Право на творчество, свобода художественного поиска только тогда дадут истинно высокие образцы литературы, когда в плоть и кровь молодого, начинающего творца войдет сознание гражданской ответственности за свое творчество, за свой талант перед страной, народом, перед самой литературой, которая всегда вырастала из глубин всенародного творческого духа.

Помните, Тургенев, осмысливая эти великие традиции глубинных связей с народом, Родиной, писал: «Родина без каждого из нас может обойтись, но никто из нас без нее не может обойтись. Горе тому, кто это думает, двойное горе тому, кто действительно без нее обходится. Космополитизм — чепуха, космополит — нуль, хуже нуля; вне народности ни художества, ни истины, ни жизни, ничего нет».

В идеале, в «сверхзадаче» молодого писателя всегда должна храниться идея, страсть стать такой личностью, чтобы и Родина не могла без него обойтись, как никто из нас без нее. Как не можем представить мы Родину без Пушкина и Гоголя, без Лермонтова и Тютчева, Толстого и Достоевского, Белинского и Добролюбова, Лескова и Чехова, Есенина и Маяковского, Пришвина и Шолохова...

Нет, я вовсе не хочу сказать, что сама по себе гражданская ответственность заменит талант и профессиональное мастерство. Я говорю только о том, что ни сам по себе талант, ни какое бы то ни было мастерство не заменят гражданственности, без которой ни прежде, ни в наше время не было, нет и быть не может личности. Тем более творческой личности.

Но если бы меня спросили, какая сегодня первоочередная обязанность критики перед молодым, начинающим автором, я бы ответил: воспитание в нем сознания своего высшего права — права на ответственность. А это право можно завоевать, как мы понимаем, только авторитетом высокохудожественного гражданского слова, необходимого народу, всему нашему обществу. Тогда понятие «молодой, начинающий писатель» потеряет наконец привкус снисходительности, оправдания и вновь обретет точный и высокий смысл: молодой — значит берущий на себя ответственность сказать свое слово в Великой литературе; начинающий — значит дерзающий открыть ей новые, еще неведомые пути.

1979

IV

Василий Белов

Раздумья о творческой судьбе писателя

В начале 70-х широкое хождение (в критике, да и среди читателей) получили понятия «Вологодская школа» и даже «Вологодское возрождение»,— понятия, обусловленные прежде всего такими, действительно незаурядными явлениями нашей литературы и — шире — общественной жизни, как творчество поэта Николая Рубцова и прозаика Василия Белова. Понятия эти особенно не прижились и вскоре как бы растворились в других, казалось бы, полярно противоположных по значимости: в идейно и тематически зауженном —«деревенская проза» и в расширительном — современная школа традиционной литературы. Однако и в том и в другом случае очевидно признание того факта, что «вологодское» явление, как его ни оценивай,— явление далеко не местное, но скорее всеобщее, что к нему в равной мере причастны и Сибирь, и Кубань, и Урал, и Центральная Россия, что чуть ли не повсеместно можно отыскать свое «возрождение» и что все эти местные явления — только взаимосвязанные и взаимообусловленные «фрагменты» единого процесса.

Несомненно одно: отныне на литературной карте Отечества, а раз так, то и — мира, ибо отечественная наша литература, не только классическая, но и современная, безусловно, имеет всемирное звучание, и мы еще будем говорить об этом,— появилась и земля Белова.

Что ж это за неведомая земля? Только ли одна Вологодчина? Может быть, шире — та, что сегодня получила наименование «Нечерноземье», с его проблемами подъема уровня сельского хозяйства, мелиорации, строительства дорог и т. д., и т. д. Проблемами первоочередными, общегосударственными, общенародными, главная из которых конечно же проблема человека, живущего на этой земле, проблема нравственная, духовная...

Да, конечно, земля Белова — это и его родная Вологодчина с затерявшейся среди клюквенных и морошковых болот, среди холмов и тысяч больших и малых рек и озер, за темными лесами, за тремя волоками деревней Тимонихой, в которой жили его прадеды, деды и родители, где родился и вырос сам Белов, где живет он подолгу и сейчас, став уже известным писателем.

Земля Белова — это и вся древняя Северная Русь. Со стародавних времен шли сюда восточнославянские племена, мирно расселялись среди местных финно-угорских народов. «Затерялась Русь в мордве и чуди, нипочем ей страх...» — сказал Есенин. Во время разгрома разрозненных русских земель полчищами Батыя и его преемников устремлялись в северные леса и болота люди с сожженных и поруганных древних мест — с самой Киевщины и более близких земель — Черниговщины, Рязанщины, надеясь на одно — возможность мирно растить хлеб, детишек, сохранить хоть то, что не успели сжечь завоеватели.

Северная земля сберегла древнейшие общерусские былины, сказания, песни, обряды. Здесь положил предел многовековому «Дранг нах Остен» западного рыцарства Александр Невский. Здесь встала Москва, родилась и воплотилась идея единства Руси, идея освобождения от иноземного ига. Здесь сложился могучий духовный центр притяжения не только русских, но и соседних народов.

На этой земле возникли очаги возрождения русской культуры, здесь творили Рублев и Дионисий.

Отсюда начался патриотический поход Козьмы Минина, в прошлом эта земля родила Хабарова и Ломоносова, ныне — Николая Рубцова и, по меньшей мере, еще десяток талантливых писателей.

Вот что такое земля Белова — одна из самых духовно плодоносных земель России. И если мы хотим сегодня всерьез разобраться в общегосударственной проблеме этой земли, мы должны ясно представлять характер и основы самосознания творца и хозяина ее — человека.

Но если мы хотим знать свою землю, свой народ, мы должны знать и своих писателей, тех, в чьем творчестве живет память этой земли, ее правда, ее вера в эту землю и ее народ.

И если мы действительно хотим знать свою Родину, сегодня нам для этого уже не обойтись без Белова, без его слова о родной земле.

Потому что земля Белова — это и вся русская земля.

I. Неведомая сила

Помните, вы ведь читали Белова: «Надо было жить, сеять хлеб, дышать и ходить по этой трудной земле, потому что другому некому было делать все это...»— фраза, венчающая его рассказ «Весна». Это «надо»— так же как и у многих других наших писателей — из родников нашего общенародного сознания. Слово у Василия Белова всегда глубинно. Его художественная мысль, нередко обращенная в прошлое, всегда внутренне современна, всегда направлена на главное, «вокруг чего ходит душа» большого писателя, нашего современника.

Попробуем перечитать для начала хотя бы только один этот рассказ.

«Весна»— может быть, одно из самых сокровенных произведений Белова. Постигая его мир (а истинно художественное произведение — будь это многотомная эпопея или «всего лишь» рассказ в несколько страниц — всегда целый мир), мы попробуем отыскать ключ и к этому целому.

«Весна»— сугубо беловское произведение. Это рассказ, а скорее, маленькая повесть-раздумье о жизни крестьянина, Ивана Тимофеевича. Рассказ как бы без сюжета и даже без конфликта. В привычном понимании, конечно. Да и какой сюжет нужен раздумью? Иной теоретик не без основания мог бы отнести рассказ «Весна» к жанру художественного очерка. Тем более что к нему в высшей степени применимы слова Евгения Носова о том пристрастии и почтении, с которым относятся земляки Белова, главные герои его произведений, к «документальной» честности книг писателя. Это —«особое почтение, порожденное... той правдой... которую всегда ревниво и как-то болезненно-честно он оберегает перед своими земляками. Конечно же они читали все, что написано Василием Беловым, иные, возможно, разбирали слова по складам, водя огрубелым пальцем по строчкам... Тем паче перед лицом такого внимательного и пристрастного читателя, ей-же-ей, трудно, невозможно, непростительно слукавить...»[1].

Рассказ внешне прост. Незамысловат даже, как проста внешне сама повседневность незамысловатого быта героев Белова, привычный круг их крестьянской жизни.

«К полночи шибануло откуда-то звонким, ровным морозом. Месяца не было... Иван Тимофеевич поднялся с печи, прямо поверх белья надел тулуп и вышел до ветру...»

Немногословны и немудрены «думы» героев.

«На полевых задах, ближе к болоту, явственно и пе-

чально завыл волк, ему тонким долгим криком отозвалась волчица.

«Ишь, проклятые,— подумал старик,— чтобы вы сдохли, вторую ночь воют и воют»...»

Скупые, но емкие детали быта рисуют достоверность, создают атмосферу почти ощутимого присутствия читающего в мире беловского рассказа: «В избе было тепло, пахло хомутом и просыхающими валенками. На кровати запохрапывала старуха. Иван Тимофеевич зажег лучину и вставил ее в старинный, оплывший нагаром светец: керосина не было с самой почти осени.

— Хоть бы ночью-то передышку себе делал, не курил,— заворчала Михайловна».

Двух сынов уже унесла война. Жить все труднее. Силы на исходе: «Корова сдохла, и мясо пришлось зарыть»— и здесь немногословен Белов. Куда более всякого многословья говорит нам одна только следующая за этим сообщением скупая фраза: «После этого Михайловна осунулась еще больше и начала заговариваться». И потому следующее «сообщение» в этом напряженно-бытовом контексте звучит уже прямо трагически: «А тут еще у Ивана Тимофеевича кончилось курево».

Сыны, корова, курево — казалось бы, в бытовом, обыденном плане — потери несопоставимые, но — это все звенья единой цепи, сопрягающей малую, частную жизнь беловского героя с тем напряжением сил, от которого зависел исход войны, судьбы страны, народа, а может быть, и всего мира...

Но потери, кажется, идут по нисходящей линии. Курево все-таки не корова... Да и конец войне уже видится. Пишет Леонид, последний, третий сын, родителям: «Мы теперь уже идем по чужой земле. Маршрут нам один — до самого Берлина, а фрицы бегут на чем попало...»

Но кончилось не только курево —«сено в колхозе кончилось еще до весны». Не падает напряжение. Нарастает. Но нужно крепиться старику. «Эх, жизнь бекова!.. Хоть бы скорей война кончилась, приехал бы Ленька, завернули бы ему свадьбу...»

Убили и Леньку. А через неделю жена, Михайловна, «тихо умерла в своей бане, пахнущей плесенью и остывшими головешками».

«В деревне было пусто и холодно»— жуткая в своей конкретности фраза, за которой стоит картина неимоверного испытания — не просто характера, личности такого-то Ивана Тимофеевича, такой-то деревни, но характера наро-

да, и прежде всего тех, кто обеспечивал победу повседневным, привычным героизмом — неимоверной «тяги земной».

Для героя иного, вненародного характера подобную ситуацию можно было бы вполне обозначить термином «за пределом». За пределом возможностей. Столь модная сейчас и на Западе, да и в нашей литературе пограничная ситуация, когда герой ставится жизнью перед последним выбором («Быть или не быть?»),— это напряженно-драматическое состояние, думается, для героя Белова — давно уже пройденный этап его самосознания.

У Ивана Тимофеевича, по существу, уже нет выбора. Здесь все внешне проще, но вместе с тем и гораздо сложнее. То, что для иного героя — за пределом, для Ивана Тимофеевича не «за», а именно «на пределе». Кажется, уж не осталось ничего, связующего его личность с личностями близких ему людей. Не остается даже самих этих людей (дети, жена). Как частный человек он одинок в этом мире. Но в рассказе нет нигде, ни в едином намеке претензии героя к миру, нет сознания вины мира перед ним, Иваном Тимофеевичем, за все те утраты, за ту поистине безысходность, в которую ставит его судьба. Нет ни озлобления, ни метания, ни даже ропота. «Он ни о чем сейчас не думал, горя как будто не было, но не было и ничего другого».

А напряженность утрат нарастает: пора пахать, справлять свое привычное дело крестьянина,— дело, от которого в огромной мере зависит судьба страны. Но сивая кобылка Ивана Тимофеевича «уже третий день сама не вставала на ноги», а через день, когда Иван Тимофеевич «кинулся к ней... тяжелая оскаленная голова была холодна и неподвижна, большие копыта откинуты».

Даже кошка, последнее живое существо в доме Ивана Тимофеевича, «ушла и больше не показывалась... Никого у него не осталось...».

Грустная, потрясающая своей откровенной правдивостью, щемящей болью картина. Но позиция автора, его отношение к герою, к ситуации, к миру, художественно создаваемому им,— не созерцательно-воздыхательная, не гуманистически-сострадательная. Белов может показаться либо жестоким к своему герою — почти информационно бесстрастно, без видимых авторских эмоций рисует он его, либо равнодушным, объективным «летописцем». Так действительно может показаться, если смотреть на рассказ Белова только как на бытовое, непосредственно реальное воспроизведение «правды жизни» в один из труднейших

периодов в жизни русского крестьянина, как и жизни всей страны. Да, эта конкретная правда здесь, как и везде у писателя,— основа, видимая и осязаемая, и ощущаемая уже с первых шагов читателя, входящего в мир произведений Белова.

Никого не осталось у Ивана Тимофеевича. И все же: «...от всего веяло неведомой силой, неведомой горечью». Неведомая горечь нами видна сразу. А неведомая сила? Откуда она?

Ведь даже и того, последнего выбора («Жить или не жить?»), который и в самой крайней ситуации создает в сознании человека иллюзию «свободы личности»,— и того не остается у Ивана Тимофеевича, хотя такой выбор будто бы не закрыт и для него:

«Он привязал веревку к балке... поймал в темноте петлю, дрожащими руками раздвинул ее, надел на шею. Вдруг истошный женский крик послышался из темноты, и Иван Тимофеевич, каясь в чем-то, толкнул лестницу...» Но не дали ему сделать «выбор». «— Полинарья, ты?— Я, Иван, я...— Не говори, ради Христа, никому...»

В рамках конкретно-бытовой ситуации — спасение Ивана Тимофеевича случайно. Но за этой видимой случайностью кроется глубокая необходимость.

Куда как трогательнее и эффектнее было бы остановиться автору на этом последнем «выборе» его героя. И кто бы посмел осудить писателя либо героя за такой «выбор» в такой безысходной ситуации? Но нет даже и такого «выбора» у Ивана Тимофеевича. Ибо стань еще и Иван Тимофеевич «экзистенциалистом» по духу (по теории — так ему не до теорий), кто же будет нести тягу земную? Нет, этот «выбор» не для него. Ничего у него не осталось. Кроме последнего — обязанности, долга перед землей. Той, что хлеб родит. Той, что зовем мы матерью-Родиной. Той, которую, прежде чем лечь в нее, нужно зерном засеять...

«Помирать собрался — рожь сей»— в этой старинной народной мудрости и заключена, как в зерне, та «неведомая сила», что уж и подвигом-то не назовешь, а разве — подвижничеством.

Это сознание движет и личностью Ивана Тимофеевича. По природе своей — такое сознание внеличностно. Оно не является открытием такого-то конкретного человека, оно — общенародно, выработано тысячелетиями народного трудового бытия.

Для людей типа Ивана Тимофеевича существует пер-

во-наперво вопрос об их личной ответственности перед миром. И если эгоистическое «я» предъявляет только претензии, мало или вовсе не заботясь о своих обязанностях перед миром, Иванам Тимофеевичам просто некогда «дорасти» до претензий к миру. Ибо кто же тогда будет творить будущее, созидать основы жизни?

Сознание, лежащее в основе рассказа «Весна» (как, впрочем, и всего творчества Белова в целом),— это осознание центральности народной личности в мире. Ибо только в ее силах нести ту тягу земную, от которой некогда даже Святогор-богатырь по колена в землю ушел, попытавшись взвалить на себя непосильную ношу. «Надо было жить» Ивана Тимофеевича — не цепляние за жизнь и не бессмысленное животное «надо» существования, пока не «отбросишь копыта», но то центральное «надо», без которого никакая осмысленная жизнь на земле невозможна.

Трагично и вместе с тем победительно звучит финал маленькой повести:

«...земля вокруг тихо дышала, дожидаясь человеческих рук.

С ночного юга катилось вал за валом густое, как сусло, вешнее тепло, в темноте у гумна пробивались на свет новые травяные ростки, гуляла везде весна. Надо было жить, сеять хлеб, дышать и ходить по этой трудной земле, потому что другому некому было делать все это».

Да, перед нами частный, конкретный драматический эпизод из жизни обычного крестьянина вырастает в подлинную народную трагедию в высоком смысле этого слова, то есть в утверждение бессмертия великого народа-труженика, в возвышенный гимн его духовной красоте и силе.

Нет, Белов не мастер петь сладкие убаюкивающие песни — все-де на свете прекрасно, и живет Иван Тимофеевич в самое напряженное время не так уже плохо. Нет в этой грустной, но жизнеутверждающей симфонии фальшивых звуков. Да и «разве народная доблесть нуждается в лести, в криках, что у нас все хорошо»?— спрашивал еще в свое время Николай Лесков. Не нуждается и сейчас. Нуждается в правде, какой бы горькой она ни была. Ибо в правде всегда не только «неведомая горечь», но и «неведомая сила», которой жив сам народ, наша земля.

Но «Весна»— не только трагедия. В ней вполне определенно звучит и мотив исхода, выхода из трагедии. Не случайно и вся повесть названа жизневоскрешающим словом: «Весна», издревле связующим сознание русского че-

ловека со словами-понятиями: весть, веселие — радость. Весна — весть о радости, радостная весть. Трагедия и радость?

«Мы все так часто оглядываемся на творчество природы, как на пример для своего, потому,— писал Пришвин,— что там личная судьба человека является не больше как «трагедией частного»... и значит, круг нашего, человеческого, размыкается, трагедия частного, разрешаясь в очертаниях всего мира, обещает гармонию: спасение мира. Этот выход из трагедии частного освобождает такое же огромное чувство жизнерадостности, как таяние льда скрытой теплоты весенней порою. Раз испытавшему это чувство хватит на всю жизнь... оптимизм становится возможным при условии личной трагедии».

Но частное и всемирно-природное сливается в повести Белова и с всемирно-историческим. Весна здесь — и образ предчувствия близости Великой Победы, ради которой шел народ на неисчислимые жертвы. Вообще есть что-то глубоко символичное в том, что благую весть о Победе принесла именно весна. Весна сорок пятого.

«Трагедия частного,— повторим еще раз слова Пришвина,— разрешаясь в очертаниях всего мира, обещает гармонию: спасение мира».

Да, мир был спасен. Спасен ценою личных трагедий миллионов Иванов Тимофеевичей и Михайловн, хотя говорить о «мировой гармонии» и по сей день не приходится. Может быть, потому и звучит этот весенний гимн народу Василия Белова не как воспоминание о прошлом только, но и как песнь современности и как «указание» на будущее.

Всемирность конфликта, отраженного в личности Ивана Тимофеевича, находит в повести художественное воплощение не только в выборе определенной ситуации, когда сопряженность частного и исторического, личного и всенародного, более того, всемирного стала особенно наглядна, особенно напряженна. Эта всемирность отражена и в особенностях поэтики повести.

Вспомним еще раз зачин, «запев» повести: «К ночи шибануло откуда-то звонким, ровным морозом. Месяца не было, но небо вызвездилось, и над деревней перекинулась исполинская белая полоса Млечного Пути. Иван Тимофеевич...»

Да, в конкретно-бытовом сюжетном плане повести — это просто конкретный же пейзаж, «документальная» картина мира, окружающего конкретного Ивана Тимофеевича.

Маленькая деревня укрыта исполинской полосой Млеч-

ного Пути, здесь земля томится «словно невеста в разлуке...», готовя себя к «счастливому обновленью», здесь от всего веет «неведомой силой, неведомой горечью».

Здесь бытовой конкретный образ увязан в неразрывное единство с высоким строем народнопоэтической песни. И слог Ивана Тимофеевича постоянно «сбивается» на былинность: «Эх, Ленька, Ленька! Один ты теперь у нас остался, лежат оба твои брата в земле, не встанут никогда, и некому теперь, кроме тебя, играть на гармоне».

Таким слогом мог бы поведать свои думы старый Тарас Бульба. Только упоминание о гармошке, этой вещественной примете конкретного празднично-деревенского быта, и возвращает нас в иную реальность.

Да и слово самого автора не только «фиксирует» бытовую правду жизни: промерзшие половицы, сивая лошадь Свербеха, клещевина хомута, сыромятная супонь, запах просыхающих валенок... Это «вещественное» слово органично вживается в поэтическую песню: «Снег скрипел под полозьями, словно шла по дороге тысяча женихов, обутых в сапоги со скрипом,— в таких сапогах, какие шьет хромой сапожник Ярыка. Ярыка умел класть в задник сапога такую бересту, что при ходьбе и пляске они скрипели на всю волость...»

Вслед за скупой «информацией»: «Кое-как прошла неделя...» — тут же следует эпическое, почти былинное: «...вдруг подул пронзительный сиверко, стремительно понес белые потоки тяжелых снежных хлопьев. Исчезли куда-то скворцы с грачами, солнце потухло и скрылось... А зима в последний раз круто распорядилась на земле...»

В повести Белова конкретно-бытовые образы, оставаясь самими собой, не теряя своей конкретности, предметности, начинают «озвучиваться» и в ином, в небытовом, поэтическом смысле:

«Жили-были старик крестьянин со своею старухой, и было у них три сына...» — обычнейшее, даже стереотипное начало многих и многих русских народных сказок по-своему реализуется и в мире беловской повести.

И земля-землица, кормилица, в которую ушли сыновья Ивана Тимофеевича и жена его Михайловна, и «трудная земля», которую нужно кому-то засеять, и земля-невеста, ожидающая своего жениха,— все это священная земля — Родина, мать-земля, образ, уходящий в тысячелетия народного миропонимания, воплощенного в сказочно-былинной матери — сырой земле.

Образ у Белова — глубинный, корневой; взглянешь с

первого разу — перед тобой обычная колхозная лошадь, сивая кляча, протянувшая ноги от бескормицы жестоких военных лет. Вникнешь поглубже — эта «лошадь-матушка» не та ли соловая кобылка, что некогда помогала Микуле, крестьянскому богатырю, нести тягу земную?

И не просвечивает ли в современном оратае — Иване Тимофеевиче — былинный Микула?

Думаю, не нужно обладать особой фантазией, чтобы, переведя образ поэтического богатыря в конкретную историческую ситуацию, увидеть его, в преклонные годы, в образе крестьянина Ивана Тимофеевича. Сила не та? Так ведь беловские мужики сами понимают, что не та:

«Куда девалась вся сок-сила?» — спрашивает Ивана Тимофеевича, не ожидая ответа, сапожник Ярыка.

И все-таки и здесь та же сила. Та же несгибаемая мощь народного духа. Бытовой, деревенский рассказ у Белова, полный «неведомой горечи», не переставая быть художественным отражением фактов определенного исторического периода, в то же время — поэтическая песнь, своеобразная современная былина (от слова «быть») о русском народе, о его духовном богатырстве, превозмогающем смерть, возвышающемся над трагедией.

Героический подвиг народа, воина-освободителя (остающийся в повести «за кадром») питается истоками подвижничества того же народа-труженика.

Реалистический рассказ Белова о конкретных бедах крестьянина-подвижника — в то же время и притча о бессмертии народа. Какие бы беды, какие потери ни выпали на его долю, сколько бы раз ни ставила его судьба «перед лицом смерти»,— всегда его выбор был един: нужно и сынов наставлять на ратный подвиг, нужно и хлеб сеять. Нужно жить, ибо он — хозяин земли, она ждет его рук. Он отвечает за ее судьбу.

Судьба народа в маленьком, но удивительно емком, ибо — глубинном, повествовании Белова дана, как мы видели, в органическом двуединстве конкретно-бытового, вещественного образа и поэтического, уходящего корнями в народное сознание. И в этом двуединстве мир Белова открывается нам одновременно двумя сторонами: перед нами и повседневный быт Ивана Тимофеевича, и народное бытие в его сути, перед нами и частная жизнь одного из русских крестьян, и житие подвижника, духовного богатыря, крестьянского святого — труженика-земледельца. Вчитаемся в такие строки:

«Больше он ничего не помнил, зеленые нимбы расплы-

лись вокруг затуманенной враз головы...» Здесь «жизнь бековая» и вечное «надо жить», «неведомая горечь» и «неведомая сила» — слились в едином слове писателя.

И как знать, может быть, через несколько сотен лет, когда уж и наше время превратится в древность, в эпоху эпическую, в «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой», не станут ли для них, наших далеких потомков, реальные рассказы о доподлинном нашем житье-бытье высоким, хотя, конечно, и несколько архаичным жанром — героическим эпосом, в самом прямом смысле этого понятия? Может быть, и «Война и мир», и «Тихий Дон» переосмыслятся в русские «Илиады», «Тарас Бульба» — в былину о новом Илье Муромце, «Весна» Белова — о Микуле Селяниновиче «древнего» XX века.

Фантазия? А отчего бы не пофантазировать... Не знаю, как кому, а мне такая фантазия представляется куда более реальной или, как еще говорят, «научной», нежели фантазии некоторых толкователей творчества Белова (как некогда и Шолохова) в смысле «тоски по уходящему»,— словом, в смысле безнадежной отсталости от насущных проблем нашего времени... Слава богу, что подобные утверждения стали уже редки и уступили место серьезному постижению смысла творчества Василия Белова.

II. Наше национальное достояние

Да, сегодня это уже несомненно и едва ли не общепризнанно — Белов один из тех наших самобытных писателей, о ком мы с полной убежденностью вправе сказать: *наше национальное достояние, наша национальная гордость.*

Что это значит?

Все мы, конечно, помним рассказ Горького об одной из встреч с В. И. Лениным:

«Как-то пришел к нему и — вижу: на столе лежит том «Войны и мира».

— Да, Толстой! Захотелось прочитать сцену охоты...

Потом, глядя на меня прищуренными глазками, спросил:

— Кого в Европе можно поставить рядом с ним?

Сам себе ответил:

— Некого.

И, потирая руки, засмеялся довольный.

Я нередко подмечал в нем черту гордости Россией, русскими, русским искусством»,

Понимая и вполне разделяя эту гордость, вместе с тем давайте и задумаемся: что же привлекло внимание Ленина к Толстому в один из самых кризисных моментов истории Отечества, трагическую сущность которого вполне определяет ленинский же лозунг-призыв: «Социалистическое отечество в опасности!» (Описанная Горьким сцена происходила в 1919 году.)

Величайшая военно-политическая напряженность в столь ответственный период всемирно-исторической значимости и вдруг — не «Война и мир» даже, но «захотелось прочитать сцену охоты...». Неужто же только вполне понятное эстетическое движение души, неистребимая потребность в прекрасном даже и в такое суровое время? Да, безусловно, и это. Но конечно же главное — в ином: ведь, по известному определению Ленина, устами Толстого в его романах «говорила сама многомиллионная масса русского народа», та самая, к которой теперь прежде всего и был обращен призыв защищать Отечество. Отсюда и желание перечитать Толстого, и гордость Толстым, в том числе и перед Европой, диктовались, кроме всего прочего, суровой необходимостью поверить свою веру, свою убежденность в победе голосом самого народа. В данном случае, голосом, звучащим «из уст» Толстого. Эстетическое же притяжение, убедительность художественных обобщений писателя и были надежным поручительством того, что устами Толстого глаголет не выдуманный им, но живой, реальный народ. Художественная убедительность образа говорила еще и об истинности и правоте этого «народного гласа», с учетом, естественно, как «политической невоспитанности, революционной мягкотелости» народных масс, и прежде всего крестьянства («Лев Толстой, как зеркало русской революции», 1908),— с одной стороны, так и глубоко патриотической любви к Отечеству тех же масс, что становилось решающим фактором в коренным образом изменившейся — в связи с иностранной интервенцией, походом стран Антанты и Германского блока на Россию сразу же после Октябрьской революции — политической ситуации: «Россия идет теперь — а она бесспорно идет — от «Тильзитского» мира к национальному подъему, к великой отечественной войне...— писал В. И. Ленин.— К числу особенно больших, можно сказать, исключительных трудностей нашей пролетарской революции принадлежало то обстоятельство, что ей пришлось пройти полосу самого резкого расхождения с патриотизмом, полосу Брестского мира. Горечь, озлобление, бешеное негодование, вызванные этим

миром, понятны...» Но — «...история сделала так, что патриотизм теперь поворачивает в нашу сторону. Ведь ясно, что нельзя свергнуть большевиков иначе, как иностранными штыками...»[2].

Эстетическое, как видим, вполне согласуется с политическим, полнокровный художественный образ сопрягает в сознании частное («сцена охоты») с общей идеей «Войны и мира» в целом, а через нее с реальными проблемами войны и мира уже другой эпохи; национальная гордость Толстым перед Европой обретает конкретно-историческую злободневность и вполне «совпадает с социалистическим интересом»; патриотизм становится революционным, а революционность осуществляет себя через патриотизм... Так представляется мне глубинная взаимосвязь, казалось бы, несоизмеримых величин и понятий: «сцены охоты» и «Отечество в опасности» в сознании Ленина.

Конечно же такая связь, при которой часть говорит о целом, художественное озвучивается всемирно-историческим, возможна лишь в том случае, если перед нами подлинно гениальное создание гениального художника.

Дело не в том, чтобы сравнивать Белова с Толстым или с кем иным из великих. А в том — и это главное,— что одно бесспорно уже сейчас: по природе своего писательского дара, по гражданской позиции, по творческому отношению к слову как к делу, по искренности и совестливости этого отношения — Белов, безусловно, художник большой, художник истинный, из тех, чье творчество и сегодня уже во многом является надежным показателем и мерилом нравственных и эстетических потребностей и возможностей народа, его сегодняшнего духовного состояния, его будущего. Присутствие такого художника в жизни любого народа, любого общества — явление отрадное, говорящее о многом. И во сто крат отраднее сознавать, что речь идет о нашем современнике и соотечественнике, который и сегодня уже сделал немало и от которого мы вправе ждать еще многого, а потому — и предъявляем к нему особые требования.

Белов вошел в литературу в самом начале 60-х годов, сразу же заявив о себе как о вполне сознательном продолжателе традиций русской классики.

Рассказы и повести Белова, прежде всего такие, как «Весна», «Привычное дело», «Плотницкие рассказы», «Бухтины вологодские», с заявленной в них общенарод-

ной точкой зрения на проблемы времени и общества, с их идейно-художественной убедительностью народных образов, вырастающих порой до могучих художественных обобщений, символизирующих духовно-нравственное богатырство (как, скажем, образ Ивана Тимофеевича из рассказа «Весна»),— все это явилось весомым вкладом в общий процесс переоценки ценностей: преодоления релятивистско-нигилистических настроений и утверждения ценностей общенародных, общегосударственных. Уже и один только этот вклад позволяет говорить об общенациональной значимости творчества Белова.

Размышляя в свое время о подобных, по сути, процессах преодоления народно-классических традиций в творчестве многих из его современников, Лев Толстой пророчески заметил: «Мне кажется, что это даже не упадок, а смерть с залогом возрождения в народности». И нужно со всей определенностью сказать: никакое другое из литературных явлений двух последних десятилетий (кроме, пожалуй, еще и «военной прозы») не вызывало такого мощного духовного отклика в общественном сознании, как явление, неточно окрещенное «деревенской прозой», одним из зачинателей и ярчайших представителей которого, безусловно, является Белов.

Идея освоения народности сегодня завоевала общественное сознание как задачи общегосударственной значимости. Процесс такого осознания и позволяет ставить вопрос о новом этапе возрождения литературы (пусть пока и с маленькой буквы): *«возрождения в народности».*

Мы с полным правом можем говорить о Белове как о подлинно *народном* писателе нашей эпохи. Народность Белова конечно же не только и не столько в том, что он пишет преимущественно о народе и главным образом для народа же. Она — в общенародном нравственном отношении писателя и к собственному творчеству, и к общегосударственным проблемам, в целомудренности языка и гражданственности личной писательской позиции.

И еще об одной черте народности Белова хотелось сейчас сказать: развивая традиции русской классики, советская литература вместе с тем должна была решить и принципиально новую задачу. Если «классическая народность» развивалась как осознание необходимости движения от культуры к народу, то после Октябрьской революции перед нашей литературой встала поистине невиданная до сих пор задача — задача возрастания непосредственно из народной почвы до вершин отечественной и общемиро-

вой культуры. Сегодня эта задача во многом и в существенном решается и в творчестве Василия Белова.

В последние годы творчество Белова явило себя если и не в новом качестве, то определенно в новой масштабности, в новом измерении. Роман «Кануны», художественное исследование эстетики народного быта «Лад» — подлинно значительные явления не только литературной, культурной, но и современной общественной жизни страны.

Литература как художественно воплощенное мироотношение сегодня, как никогда прежде, все более становится и полем и оружием современной борьбы идей, которая определяется, как мы знаем, противостоянием социалистической и капиталистической систем, противоборством национально-освободительных, патриотических движений расизму, неоколониализму, космополитическому империализму. В конечном счете борьбой двух мироотношений: созидательно-творческого с хищнически-паразитическим, воинствующе потребительским. Мироотношение, художественно убедительно воплощенное в творчестве Белова, безусловно, имеет самое прямое отношение к современной всемирно-исторической борьбе идей и в этом плане уже сегодня заключает в себе *мировую общечеловеческую* значимость.

Так, скажем, центральная идея беловского «Лада» — идея непреходящей ценности традиций и идеалов народной (не только русской) культуры, лежащей в основе, в истоках всех национальных культур и в целом — общечеловеческой культуры, идея животворности народных традиций, как генетических культурно-нравственных, духовных оснований поступательного движения истории человеческого общества,— эта идея питает и определяет собой и роман-хронику «Кануны», и все творчество Белова в целом.

Творчество Белова, рассматриваемое в этом смысле как художественно воплощенное мироотношение, безусловно, противоборствует идеям стандартизации мышления, технизации сознания, рационализации чувств, человеческих взаимоотношений, провозглашаемых ныне апологетами буржуазного прогресса уже не фактами современной жизни, но утверждаемых в качестве эталона, прогресса и едва ли не общечеловеческого идеала, что ведет к прямому разрушению традиционных представлений о человечности, морали, добре, и зле, культуре и в конечном счете — о духовных основаниях истории человеческого бытия. И нужно сказать, что империалистическая экспансия разрушительства тра-

диционных ценностей во имя якобы прогресса находит волю к сопротивлению уже и внутри самого буржуазного мира.

Приведу пока лишь два, но характерных примера — дело ведь не в количестве, а в сути. Лауреат Нобелевской премии, известнейший западный философ и ученый Бертран Рассел утверждает, например: «Когда-то происходило биологическое усовершенствование мозга, передававшееся по наследству... Дальнейший прогресс был основан лишь на приобретенных навыках, передававшихся посредством традиции и воспитания». Традиция, как видим, не помеха, но как раз — условие истинного прогресса. Идеология и практика разрушения «Лада» неизбежно вызовут идею сопротивления и необходимости его возрождения: не реставрации традиционных форм жизни и культуры прошлого, но именно возрождения тех оснований человеческого бытия, вне которых это бытие не может существовать ни как человеческое, ни как вообще бытие.

Чрезвычайно показательно в этом плане и выступление министра культуры Франции Жака Ланга на состоявшейся в Мехико Всемирной конференции ЮНЕСКО, в котором был поставлен вопрос о засилье и диктате транснациональных корпораций в области культуры и творчества, пытающихся подогнать национальные культуры под единый стандартизированный образец псевдокультуры, силой привить его всей планете. «Речь идет, по существу,— справедливо заметил Ж. Ланг,— о наиболее опасной форме вмешательства: об интервенции в сознание...», в образ мышления, в образ жизни, «против которого настало время объединиться ... оказать подлинно «культурное сопротивление», объявить крестовый поход против такого засилья, против — давайте называть вещи своими именами — этого финансового и интеллектуального империализма» («За рубежом», 1982, № 41). Выступление это, понятно, встречено было с нескрываемой враждебностью в соответствующих кругах США и других капиталистических стран, но — и это главное — нашло понимание и поддержку со стороны многих видных деятелей литературы и искусства.

Культурное сопротивление идеологическому закабалению возможно, как это нетрудно понять, лишь при наличии таких художников не только прошлого, но и настоящего, чье творчество может стать действенным оружием такого сопротивления. И не подтверждает ли мысль о мировой значимости творчества таких писателей, как Белов, высказывание того же Ж. Ланга? «Общество, которое не создает новые культурные ценности, стоит на пути к гибе-

ли. Общество ... в котором творческий процесс развивается, может стать для каждой из наших стран мобилизующим идеалом».

Мы можем с понятной гордостью сказать: у нас есть такие художники, и в этом смысле рядом с ними и сегодня в Европе пока некого поставить. Среди них — Василий Белов.

Вот обо всем этом и хотелось бы теперь поговорить обстоятельнее.

III. «Законы нового созидания»

Последнее полуторадесятилетие дало ряд произведений, которые — без преувеличения — составят целую эпоху в развитии советской и — убежден — шире — отечественной и мировой литературы. Напомню только некоторые из них: «Царь-рыба» и «Последний поклон» В. Астафьева, «До третьих петухов» и «Я пришел дать вам волю» В. Шукшина», «Берег» Ю. Бондарева, «Живи и помни» и «Прощание с Матёрой» В. Распутина, «Усвятские шлемоносцы» Е. Носова, «Крылатая Серафима» В. Личутина, «Пристань» В. Потанина, «Дом» Ф. Абрамова, «Люблю тебя светло», «Осень в Тамани» и «Элегия» В. Лихоносова, «Земля — именинница» Ю. Лощица, «Живая вода» В. Крупина, «Драчуны» М. Алексеева... И это — повторю — далеко не исчерпывающий перечень.

Естественно, серьезны за этот период достижения и в нашей поэзии, публицистике, в биографическом жанре, в критике — это был действительно всеобщий процесс, но мы сейчас говорим прежде всего о прозе.

И среди этих, на мой взгляд, выдающихся явлений современной русской прозы (подобные явления естественны и для других братских литератур — их просто не могло не быть, ибо процесс, о котором мы говорим,— един, это действительно общенародный процесс, но я пытаюсь вскрыть его суть и значение на примерах русской литературы) мы должны назвать в первую очередь такие события, именно события — литературной и общественной жизни, как роман-хронику «Кануны» и «Лад» Василия Белова.

Очерк не случайно снабжен подзаголовком «Творческая судьба Василия Белова». Судьба — это и его личное участие в общественных процессах, его вклад в них, его личное влияние на них. Вне понимания сущности той переоценки литературных ценностей, о которых идет речь, не-

возможно вполне осмыслить и сущность творчества Белова, и его значимость, его место в современной борьбе идей в области литературы и в целом культуры.

Тем более что творчество самого Белова сыграло немалую роль в определении характера и направления последнего полуторадесятилетия. Я убежден, что это была поистине целая литературная эпоха (пусть и занявшая во времени полтора-два десятилетия) — эпоха просветления в общественном сознании истинных идейно-художественных ценностей. Она расставила все на свои места, прояснив, что есть что и кто есть кто. «Волна», казалось устремившаяся на читателей безудержным бурным потоком, схлынула, пена и муть, поднятые ею, осели. И что ж? Все, что имело прочные корни в родной земле, не только устояло, но и закалилось в литературных борениях, обрело характер и волю к осознанному противостоянию любой потребительски-разрушительной агрессии на ценности отечественной и мировой культуры.

Да, и мировой, потому что означенный процесс в нашей литературе привлек серьезное внимание общественности к подобным же процессам в зарубежных литературах. Открытие таких явлений, как Фолкнер, Вулф, Фицджеральд, Гарднер, Ф. Мориак, Маркес, привело к осознанию того, что процесс творческого развития традиций в нашу эпоху дает наиболее значимые плоды и что этот процесс отнюдь не случаен и не локален, что в его основе лежат пусть и не всегда еще вполне осознаваемые, пока еще во многом и подспудные, но в немалом явные уже и сегодня общемировые, общечеловеческие социально-исторические и духовно-нравственные потребности и устремления.

Наиболее очевидны сегодня такие устремления — и это естественно — в литературах тех стран и народов, которые либо недавно освободились от колониальной зависимости, либо продолжают борьбу за свою политическую, экономическую и национальную независимость. Не случайно именно прежде всего для таких районов земли, как Африка, арабские страны, Индия, Латинская Америка, свойственны процессы возрождения национального творчества на основе развития по-современному понятых и социально осмысленных традиций народной культуры. Литература здесь все более осознается формой и средством, полем и оружием все той же национально-освободительной, антиимпериалистической по сути борьбы за национальную, идейно-культурную, духовную самостоятельность.

Родственное этому движение самосознания наблюдает-

ся и в литературах «этнических меньшинств» в развитых капиталистических странах, как, скажем, у негритянских и индейских писателей США. Так, известный негритянский романист Джон Оливер Килленз, рассматривая литературу как оружие национально-культурного возрождения, зовет собраться идти не за бунтарями авангарда, но заново открыть и осмыслить «забытое прошлое негров», воспитывать их «на героических примерах борцов за свободу», развивая традиции национальной культуры: «Ведь так важно знать, что наша история на земле началась не с рабского клейма,— пишет он.— Для того чтобы народ выработал у себя настоящее политическое и революционное сознание, необходимо, чтобы он высоко себя ценил. Он должен знать, что откуда-то пришел, иначе он не способен будет к чему-то идти; он должен обладать чувством прошлого, иначе он не создаст для себя будущего. Ему необходимы свои предания, герои, мифы. Откажите ему в этом — и его битва уже заведомо проиграна.

Французам нужны были легендарные герои наподобие Жанны д'Арк, чтобы развить в себе национальное чувство, без которого невозможна была никакая революция... Нам нужны свои собственные предания и легенды, чтобы вернуть себе утраченное чувство собственного достоинства, веру в себя как народ... Нам нужно это культурное наследие, чтобы по-настоящему поверить в нашу конечную победу» (1965).

Крупнейший из современных писателей-индейцев США, Н. Скотт Момадэй, борец за культурное возрождение коренного населения страны на основе творческого осознания «забытого прошлого», призывает уже всех американцев взглянуть на плоды их цивилизации «оком народной памяти». Опыт XX века, утверждает Момадэй, это отрицание всяких духовных идеалов: «Одним из последствий технической революции стал наш отрыв от почвы. Мне кажется, мы потеряли направление; мы претерпели своего рода психологическое смещение во времени и пространстве... Многие из нас выработали в себе отношение равнодушия к земле». Но, говорит он,— «я верю, что однажды в жизни человек должен задержаться мыслью на земле своей памяти...». Своеобразным идеалом и мерилом истинно современного сознания писатель выдвигает «деревенскую старуху», свою бабку Ко-сан. Да, она не получила университетского образования, она незнакома с новейшими философскими, социальными и т. д. воззрениями и теориями как, скажем, и старики и старухи Белова; однако, не отор-

ванность Ко-сан от плодов современного прогресса притягивает к ней сознание писателя в поисках идеала. Но — она умела видеть и оценивать жизнь «оком народной памяти», а ее знание было глубинным. Ее корни глубоко уходили в землю, и из этих глубин черпала она достаточно сил, чтобы устоять против всевластья перемен и хаоса,— вот что ценно для писателя. «В лице Ко-сан и ее народа всегда мы видели пример глубоко этичного взгляда на землю. Нам следовало бы поучиться у них. Без сомнения, подобная этика просто скрыта в нас самих. Мне кажется, ее следует привести в движение. Нам, американцам, необходимо вновь вернуться к нравственному измерению... Нам следует жить согласно этическим принципам самой земли. В противном случае мы можем перестать жить вовсе...» (1970).

Скажите, разве не та же или не родственная этой по сути мысль лежит и в основе беловского «Лада», и всего его творчества, как, впрочем, и всей нашей так называемой «деревенской прозы»? Естественно, с существенными поправками на иную социально-историческую действительность.

Однако процесс переоценки «модернистско-авангардистских» ценностей, осознание жизненной необходимости творческого возрождения и развития народных и классических традиций начинает охватывать сегодня все большие слои демократической общественности и в самих ведущих капиталистических державах: в США, ФРГ, Англии, Франции, Японии... Об этом красноречиво свидетельствует и уже упоминавшееся выступление министра культуры Франции на сессии ЮНЕСКО, о том же явствуют и многочисленные свидетельства, что в США, где еще вчера в авангардистской литературе «принято было видеть пророческие откровения», ныне «закрывают» кумиров постмодернизма и заново открывают для себя истинных художников, чье творчество служит возрождению души подлинной, трудовой, народной Америки, Америки «глубинки», с ее своеобразной культурой, с ее демократическими традициями. Драма современной американской культуры, отданной на откуп индустрии массового искусства — для трудящихся масс и авангардного — для избранных, в том, справедливо пишет советский исследователь проблемы, что «гигантский механизм прессы и рекламы сумел на двадцать лет оттеснить на второй план, а отчасти и прямо-таки заглушить истинных выразителей души Америки»[3]. Имеются в виду, прежде всего, такие писатели, как У. Фол-

кнер, С. Фицджеральд, Р. Фрост, Э. Колдуэлл, Д. Стейнбек, Р.-П. Уоррен, Т. Уайлдер, Д. Гарднер...

Думается, о характере и направлении этой литературы красноречиво свидетельствует и такой факт: когда Джона Гарднера спросили, почему его не было на встрече в 1978 году советских и американских писателей, представленных с американской стороны главным образом постмодернистами, тот ответил: «Мою точку зрения представляла там русская литература...»[4]

Вряд ли, конечно, задумывался сам Белов в начале писательского пути: приведет ли его этот путь к магистральной дороге мирового литературного движения? И уж во всяком случае, проблема выбора перед ним не стояла: писал он о том и так, о чем и как не мог не писать. Не правда ли, как все просто?

Простота, конечно, тоже всякая бывает: и та, что хуже воровства — та, о которой говорят в народе: «Прост, как свинья, а хитер, как змея». Но верно и то, что творчество Белова никак не определить ни меркой высшей математики, ни меркой квантовой физики; о нем не погадаешь, настолько ли оно безумно, чтобы быть гениальным. Оно существует в иных измерениях, у него другие свойства. И главное из них, на мой взгляд,— простота правды.

IV. Правда традиции

Вам, конечно, случалось бродить впервые по незнакомому городу: вот новые проспекты, там спряталась в окружении современных зданий старая церквушка, площади, памятники,— словом, калейдоскоп впечатлений, а в вашем распоряжении час-другой, и нужно покидать этот город, вас ждет другой, родной или тоже, как и этот, пока неизвестный вам. И вот вы уже в поезде, в автобусе или на речном пароходике, город уплывает, сливается постепенно в одну серую сплошную массу, становится все меньше и ниже, но над этой общей массой начинают вдруг подниматься какие-то шпили, купола соборов, и вы вдруг узнаете их — да ведь это же та самая церквушка, притаившаяся за типовыми многоэтажками так, что ее и можно-то разглядеть, идя по улице, только в промежутках между домами; а это старая пожарная каланча — вы на нее, возможно, и внимания не обратили, лишь походя отметив ее скользящим взглядом. И чем дальше вы отъезжаете, чем ниже и серее видится сплошная масса города, тем вели-

чественнее вздымаются над ней купола и шпили, придавая городу неповторимый, ни с чем не схожий, незабываемый облик... Так бывает и с книгами и с их авторами: одни поразят ваше сознание при первой же встрече однажды и на всю жизнь, других, бывает, и завтра уже не вспомнишь, третьи же — чем больше время отдаляет вас от первой с ними встречи, тем выше поднимаются они в вашем сознании, в вашем сердце, памяти над общей массой прочитанного.

Конечно, для многих восприятие творчества Белова вполне соответствует первому типу встречи; не исключаю, что найдутся и те, что решительно отнесут его ко второму. Но мне почему-то кажется, что для большинства — это писатель третьего из названных типа. Во всяком случае, творчество Белова вполне выдерживает измерение временем: подлинно — чем более проходит лет с тех пор, как появились его первые рассказы и повести, его «Привычное дело», «Плотницкие рассказы», тем более осознаешь и ощущаешь, насколько же все это выше слишком многого из того, что поначалу казалось с ним вровень, а то, пожалуй, и повыше.

Вам приходилось быть в Болгарии? Если приходилось, то вы, конечно, знаете, а если не бывали там, то, возможно, читали или слышали эту удивительную историю. Завоевав в конце XIV века Болгарию, османские турки установили здесь полутысячелетнее иго, жестокое, не менее «оскорблявшее и иссушавшее самою душу народа», пользуясь словами Пушкина, нежели татаро-монгольское на Руси. Развитая, самобытная древнеболгарская культура была, по существу, разгромлена, болгарскому народу предуготовлялась участь раба, но для этого нужно было еще уничтожить национальное сознание — «память земли», историческую память, веру, идеалы народа, то есть установить еще и духовное иго. И оно устанавливалось почти 500 лет, но духовно закабалить народ так и не удалось, ибо он и в этих жесточайших условиях нашел в себе волю и мужество сохранить свой язык, свою веру, свои идеалы.

Среди важнейших факторов, помогавших русскому народу отстоять свою национальную духовно-нравственную самостоятельность, Пушкин называет и то, что «предки наши, в течение двух веков стоная под татарским игом, на языке родном молились русскому богу...». Одной из форм национально-освободительной борьбы в Болгарии в условиях османского ига была и борьба за право иметь на своей земле православные храмы. Завоеватели вынуж-

дены были пойти на некоторые уступки, но с жестким условием: храмы не должны были превышать общий уровень строений, тем более мечетей, возносившихся над поверженной землей Болгарии как символы иноверного превосходства. А в низких комнатах, как утверждал Достоевский, и мысли рождаются соответствующие. Принижение храмов должно было — по идее завоевателей — как бы принизить, стеснить, а затем и вовсе пригнуть сам дух порабощенных славян. И тогда их храмы стали все глубже уходить в родную землю. Совсем небольшие, а то и вовсе неприметные снаружи, внутри они сохранили и прежний простор, и традиционную возвышенность.

Мне кажется, в этом историческом факте есть и нечто символическое, выходящее за рамки его конкретной действительности, характерное для всякого подлинно народного сознания, в том числе и воплощенного в слове: истинная высота устремлений создания народной культуры всегда зависит от степени его углубленности, укорененности в родную землю, в то, что мы и называем памятью земли. И тем более если мы представляем себе историческое движение народа и всего человечества из прошлого в будущее не плоскостно, но как некое восхождение, то тем паче высота духовного, нравственного, культурного уровня народа в его настоящем и в его будущем во многом может быть определена мерой его укорененности в истории Родины, глубиной исторического сознания, жизненностью, культурой его исторической памяти. Такого рода глубинность «памяти земли» — и одно из вернейших мерил значимости художественного творчества.

Проза Василия Белова — убежден — не испугается и этого измерения.

Истины, подлинно высокие, всеохватные истины, всегда гениально просты. Помните древнее: не убий, не лги, не пожелай ... прежде всего в уме своем. Но путь человечества к осознанию подлинной значимости таких истин, к восприятию их «простоты» не умом одним, но, как говорил Достоевский, всем телом и духом,— этот долгий и нелегкий путь познания лежал через сомнения, страдания, заблуждения и всечеловеческие трагедии. Поколениям, прошедшим, скажем, через трагедию голода, или тем, что пережили трагедию ленинградской блокады,— им нет надобности внушать ту простую, куда уж проще, истину: «Хлеб — всему голова», ибо они сами, опытом собственной судьбы выстрадали эту истину. Это они будут внушать внукам и правнукам своим: цените хлеб, берегите его, от-

носитесь к нему как к святыне, ибо хлеб — всему голова, а обеспеченные внуки и правнуки из уважения к старшим, быть может, и не спорят, но про себя, должно быть, сомневаются: подумаешь, хлеб — в любой булочной его навалом и стоит копейки, любят, мол, эти старики истины изрекать, да уж больно они у них просты, чтобы быть истинами... Нужно действительно обладать высокоразвитым чувством истории, культурой памяти не одного своего поколения, но народа в его историческом бытии, не просто понимать, но ощущать жизнь прошлого в настоящем, чтобы познать и разделить вполне своей собственной судьбой истины, выстраданные судьбой твоего народа.

Настоящая литература, всякое подлинное творчество живет этим живым ощущением, этой созидающей памятью. Таково и творчество Василия Белова, и в этом смысле оно действительно просто, как хлеб, как правда (помните, как определил сущность Ленина итальянский рыбак, в записи Горького? «Прост, как правда» — и это подлинно народное мерило значимости того или иного явления и мерило — подлинно значимое). В прозе Белова есть простота, родственная пушкинской:

...Вновь я посетил
Тот уголок земли...

Во всяком случае, эта проза выдерживает испытание на простоту. И начиналась она просто и с простого...

«И вот опять родные места встретили меня сдержанным шепотом ольшаника...»

Так начинается рассказ Василия Белова «На родине» — своеобразная поэма в прозе, лирическое размышление о мире, о себе, о неотвратимом чувстве кровной связи человека с Отечеством.

«Из этой сосновой крепости, из этих удивительных ворот уходил я когда-то в большой и грозный мир, наивно поклявшись никогда не возвращаться, но чем дальше и быстрей уходил, тем яростней тянуло меня обратно».

Что это за чувство? Откуда? Только ли оттого, что Белов, как и многие сегодняшние писатели, родился и вырос в деревне? Конечно, и от этого, но только ли в этом дело...

Думается, что сама по себе деревня не была целью даже и для тех писателей, которые по рождению связаны с нею и писали поначалу только о ней. Не была целью в том смысле, что даже сквозь, казалось бы, чисто деревенские проблемы у большого художника непременно прорастут и общечеловеческие, коренные вопросы бытия.

Тихая моя родина...
Ивы, река, соловьи...

Эти стихи замечательного русского поэта Николая Рубцова о том, как наш современник почувствовал «самую жгучую, самую смертную связь» с Родиной, возникли не без влияния прозы Василия Белова:

«Тихая моя родина, ты все так же не даешь мне стареть и врачуешь душу своей зеленой тишиной!»

Значение и глубинный смысл рассказа «На родине» (как и пафос творчества Василия Белова в целом) могут быть понятны только в общем контексте исканий русской классической и современной литературы.

В его рассказах и повестях — каким бы ни казался поначалу особым, специфичным, а кое-кому даже и экзотичным быт беловских героев — все наполнено жизнью мира, природы, историей народа. Нет, и по сей день не читают его деревенские герои «Историю России с древнейших времен» С. Соловьева, нет в его произведениях и того лирического сопряжения времен, которое так характерно было, скажем, для таких повестей Лихоносова, как «Люблю тебя светло», «Осень в Тамани», «Элегия». Писатель редко, очень редко прибегал к авторским отступлениям, чтобы, углубившись в исторические и литературные примеры прошлого, осмыслить их современное звучание.

Художественный мир Белова, как и любого большого художника, был изначально свой, особый. Давно уже подмечено, что в его рассказах и повестях «просторно и вольно русской разговорной речи, точнее даже говоря — колоритному вологодскому говору. Ему доступна не речевая шелуха наподобие «фулюганить», а дух народного языка и его поэзия»[5].

Во все времена кануны серьезных обновлений в литературе угадывались по серьезности стремлений писателей к освоению все новых пластов народной речи. И не только народной, но именно — простонародной.

«В зрелой словесности,— писал еще Пушкин,— приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному». Он же и прямо призывал: «Вслушивайтесь в простонародное наречие, молодые писатели, вы в нем можете научиться многому, чего не найдете в наших журналах».

Русская простонародная разговорная речь освоена в творчестве многих наших писателей, но далеко не всем да-

но воплотить в местном, в данном случае — вологодском, говоре не один только колорит, но сам дух народного и даже — общенародного языка, а следовательно, и народное мироощущение, поэтическое восприятие мира.

Слово у Василия Белова нередко возвращает себе воплощенное в нем издревле ощущение мировой целокупности, взаимопронизанности понятий и явлений.

«А самое главное — первое слово,— говорит дед Акуля в другой поэтической миниатюре.— Ежели ты сказал первое слово в точку, потом уже само дело пойдет. Ну, а какое это слово, это от всяких причин в зависимости» («Поющие камни»). Первое слово писателя было поэтически народным словом.

«По правде сказать «я» можно лишь на родном языке»,— писал Пришвин. Слово у Василия Белова — это самовыражение народного мироощущения, слияния «я» автора и народа. Это родное слово о Родине.

Прекрасно лирическое размышление Белова «Весенняя ночь»: «Весной в родимом лесу нечаянно-быстро приходит та радостно-страшная ночь, когда весь мир и вся вселенная встают на дыбы. Жизнь и земля со всею природой выходят из своих берегов и топят душу в безжалостном счастье. Это тогда постигают люди, что нет нигде ни конца, ни начала».

Даже если бы и здесь поставил последнюю точку Василий Белов — это был бы маленький шедевр — стихотворение в прозе.

Белов — писатель не из философствующих, но его произведения наполнены философией жизни. Она — не в отдельных авторских сентенциях — их нет у Белова, а в самой системе художественного мышления писателя, в самом слове.

Быт, колорит, социальные условия героев, их характеры в рассказах и повестях Белова — не главное для писателя. Его реализм никогда не стелется по земле.

Майор из рассказа «За тремя волоками» после долгих лет разлуки решил посетить родной угол — свою затерявшуюся среди лесов и болотных хлябей деревеньку.

Одна из центральных тем рассказа — тема дороги. Не только той, что вся в «жидкой грязи» да «жутких выбоинах», на которой и машина-то «чуть сдвинулась, дрожа всем корпусом, перевалилась в другую, не менее жуткую выбоину». Вот и порассуждать бы о дорожных проблемах в его творчестве — нужно, конечно, кто же спорит. Таких тягостных примет современности (которые конечно же

раньше или чуть позже исчезнут) в произведениях писателя множество. Но только ли о них думает писатель? Ведь «к большой дороге от века жмутся и льнут крохотные бесчисленные деревеньки, к ней терпеливо тянутся одноколейные проселочки и узкие тропки. О большой дороге сложены частушки и пословицы, песни и легенды. Большая дорога — это жизнь, судьба: «Выходишь из дому сытым и молодым, возвращаешься голодным и возмужавшим...»

Есть такое понятие «национальный образ мира», так вот в русском образе мира дорога всегда занимала особое место, вспомните хотя бы сказочное и былинное: «...а кто прямою дорогою пройдет, тому мертвому быть...» Может быть, ни в чем больше с такой полнотой не сказался дух народа, как в поэтическом образе дороги.

Не случайно именно здесь, на этой дороге, которая когда-то вывела майора из маленькой деревеньки в жизнь, а теперь вновь потянула к родному дому, приходят к нему мысли о Родине:

«Чем ближе была деревня, тем больше родилось воспоминаний и тем острее была нежность к этой земле.

Раньше майор почти не думал о чувстве Родины. За постоянной суетой забот и дел ощущалось только ровно и постоянно то, что есть где-то маленькая Каравайка, и этого было достаточно. Теперь же майор остро и по-настоящему ощущал так несвойственное кадровым военным чувство дома».

Есть где-то маленькая Каравайка... Но ведь майора не тянет земля, не истосковались его руки по крестьянской работе, как нередко (и единственно этим) объясняют некоторые наши критики чувство деревни, возникающее вдруг у современного человека, героя сегодняшней прозы.

«Но Каравайки больше не было на земле...»

Нужно ли было преодолевать хляби и выбоины, чтобы за тремя волоками увидеть, как даже «опечек сгнил, его засыпало размокшей от ливня глиной, из которой сбита была печь».

Не сентиментальная девица и не хлипкий человечек майор. Но почему «на гулкий широкий лист лопуха, теряя свинцовую свою тяжесть, бухнулись две холодные слезы...»?

Много ли человеку нужно? Маленькая, никому не известная Каравайка и Родина — неотделимы, потому что живут они в сердце майора. Все взаимосвязано. А иначе — мир только сцепление «продольных и поперечных конструкций арматуры». Маленькая Каравайка и весь мир со-

поставимы и обусловлены. Потому что любовь к своему, родному открывает душе любовь ко всему миру. А иначе — весь мир как базар. Не к разбитому корыту привел майора Василий Белов, а к осмыслению этого всемирного единства малого и большого.

Произведения Белова, как правило, не богаты внешними событиями, резкими поворотами сюжета (порою его и вовсе не заметно). Нет в них и занимательной интриги. Но они богаты человеком. Таковы рассказы «Клавдия», «Люба-любушка», «Весенняя ночь», «Даня», «Колоколена», «Гудят провода», «Речные излуки», «Скворцы», «Вовка Сатюк», «Тезка» и другие.

«На Росстанном холме»— поэтическая баллада о верности женского сердца, но есть в этой балладе и что-то от ритмики и образности старинных русских плачей.

А ведь эти рассказы мало заинтересовали критику. И не они принесли славу Василию Белову. Споры разгорелись главным образом вокруг двух повестей. И хотя обе они — и «Плотницкие рассказы», и «Привычное дело»— конечно же новое слово в творчестве писателя, тем не менее многое и главное в них сказалось в той или иной мере уже в ранних рассказах.

В центре «Плотницких рассказов»— спор двух соседей — Олеши и Авинера, спор давний. Авинер умеет себя «показать» где нужно и когда нужно — в свое время он и начальством был, «при нагане»: «Бывало, против религии наступленье вели — кого на колокольню колокола спихивать? Меня. Никто, помню, не осмеливался колокол спихнуть, а я полез. Полез и залез. Да встал на самый край, да еще и маленькую нужду оттуда справил, с колокольни-то».

У Олеши тоже ведь нелады с религией, но там было дело совести. А «противу совести не устоять никакому попу». Здесь же —«малая нужда»... Вы скажете — частный случай! Возможно. Но частное в художественном произведении (как, впрочем, и в жизни) отражает общее, существенное.

«Язык мой — враг мой!»— говорят в народе, он все выдает, особенно когда говорящий вроде бы ничего такого и не высказывает. «Ведь, бывало, и на рыск жизни идешь, в части руководства ни с чем не считался. Спроси и сейчас, подтвердит любая душа населения, которая пожилая». Нужно было начисто растерять в себе все народное, все человеческое, чтобы и доселе сбереглась в его языке

(а стало быть, и в мироотношении) эта бездушная *душа населения*...

А это Олеша — о душе: «Вот живет человек, живет, а потом шасть — и умер. Как это, спрашивается, понимать?.. Куда девался?.. С телом дело ясное. Ну, а душа-то?»

Константин объясняет, что душа — в его деле, в его отношении к людям. Эта душа останется.

«Да ведь умру вот я, а ты возьмешь да баню мою раскатишь! И все мои слова-разговоры забудешь. Вот и вся душа... весь я кончился. Ну, ты, может, и не забудешь, а другой забудет, люди-то разные...»

О живой человеческой душе заботы Олеши, о том, чтобы люди «душой друг друга понимали. И не только мы с тобой».

«Жажда добра долго копилась» в Константине, «просто зудела» в нем. Решил он помирить соседей:

«Вот вы оба жизнь большую прожили, а нынче друг с другом неделю не здоровались. Вы бы оба сели, да и разобрались, кто прав, кто из вас виноват. По-доброму, в открытую». Да только закончилось это все конфузом. Еще сильнее раздорились Авинер с Олешей.

Но конец повести неожиданный. Пришел Константин к Олеше: «Боже мой, что это?.. За столом сидели и мирно... беседовали Авинер и Олеша. Не было ни крику, ни шуму. Бутылка зеленела между чайных приборов...

— Оба, Авинер Павлович, в одну землю уйдем,— говорит Олеша. Потом они оба с Авинером, клоня сивые головы, тихо стройно запели старинную протяжную песню.

Я не мог им подтянуть — не знал ни слова из этой песни...» Так и заканчивается повесть.

Что это — христианское всепрощение? «Все в землю ляжем, все прахом будем»? Философия «ужа»? Нет, конечно.

Иных возмущало, что вот-де «раскулаченник» вышел положительнее представителя бедняцкой власти... Тоже слишком прямолинейно.

Повесть Белова многозначна, сложна, как и сама жизнь, однозначные толкования всегда только схема, теория, а теория порою, как говорил Достоевский, «убивает живую жизнь...».

И все-таки (как знать!), может быть, в том и социально-исторический смысл повести, что в ней показано, как за внешней общей исторической правдой легко скрыться многим и многим авинеровым кривдам.

А что до «ужа», так ведь действительно: все в землю

ляжем и все прахом будем... Только ляжем-то каждый со своей правдой, кто с той, перед которой «попу не устоять», а кто и с авинеровской «правдой» «малой нужды»...

Какое уж тут всепрощение.

Но в «Плотницких рассказах» есть еще один центральный герой — Константин Платонович Зорин, от имени которого и ведется повествование.

Та же большая дорога жизни, что увела когда-то майора (рассказ «За тремя волоками») от родной деревеньки в большой мир, а потом позвала его обратно, та же дорога, которую «люди сделали... как могли, пробиваясь к чему-то лучшему», позвала много лет назад и рассказчика «Плотницких рассказов». Прошел он по ней пешком, «теряя ощущение реальности... преодолевая какие-то неясные видения», чтобы уже никогда больше не возвращаться сюда. «Тогда я ликовал: наконец-то навек распрощался с этими дымными банями...»

Но вернулся... и к этим забытым баням («Я готов,— говорит он,— топить эту баню чуть ли не через день. Я дома, у себя на родине, и теперь мне кажется, что только здесь такие светлые речки, такие прозрачные бывают озера. Такие ясные и всегда разные зори»), и к людям, и к «забытым словам» («Я слушал, стараясь не перебивать и радуясь, когда старик произносил занятные, но забытые слова...»).

«А когда-то,— размышляет герой,— я всей душой возненавидел все это. Поклялся не возвращаться сюда... Почему же теперь мне так хорошо здесь, на родине, в безлюдной деревне?..» Для нас это уже риторический вопрос: что искал майор за тремя волоками?

Он как бы заново видит и деревню, и старых знакомых, и себя. И действительно, заново. Раньше, мальчишкой, он судил обо всем только изнутри самой этой деревни, теперь же, окунувшись в «большой мир», пытается осмыслить и место своей деревеньки, и ее людей в этом мире. Совсем небольшое место — но оно в его душе.

«Странно, так все странно и неожиданно...» Но каков он, этот «большой мир» Константина Платоновича? В «Плотницких рассказах» Белов почти ничего не говорит нам о нем. И потому его последние «маленькие повести», в которых вновь появляется этот герой («Моя жизнь» и особенно «Воспитание по доктору Споку»),— произведения художественно вполне самостоятельные,— вместе с тем невольно воспринимаются и как прямое «продолжение», и «дополнение» его «деревенских рассказов».

В повести «Моя жизнь», написанной от лица женщины («Меня попросили написать новую автобиографию для личного дела. Я начала ее отстукивать после работы. И вдруг вижу, что пошло совсем что-то не то, не для личного дела... Так вот и отпечатала свою личную автобиографию за четыре вечера...», дважды упоминается имя Константина Зорина. Первый раз героиня вспоминает о нем — юном крестьянском парнишке («Такой он был стеснительный, вежливый, так и не осмелился ни разу поцеловать... Судьба развела нас в разные стороны»),— и затем та же «судьба» однажды свела их через много лет, когда Зорин давно уже ушел в свой «большой мир», заканчивал институт. «Костя был уже совсем, совсем другой. Ничего не осталось от того стыдливого деревенского парня». Одна только фраза, но как много стоит за ней.

«Воспитание по доктору Споку» непосредственно вводит нас в «большой мир» Зорина. Каков он?

Зорин «просыпается, ошарашенный, от мерзкого, оглушительного звона будильника. Утро... Ага, все ясно. Дела настолько плохи, что даже спал он, не снимая брюк...

— Тонь, ты спишь?

В ответ слышится нечто мощное и уверенное в правоте:

— Пьяница несчастный!

— Да?..

— Свиньей ты был, свиньей и останешься!..

— Дай мне на обед...

На улице он ловит себя на том, что ему жаль самого себя... Все ясно, в семнадцать тридцать совещание у начальника... «Что? Буду ли? Попробуй не будь. Ты же сам закатишь выговор...»

«...вынужден передать дело в местком и партком»... Дура! Подлая дура. Вместо того чтобы...

...продажа водки запрещена, но перцовки хоть отбавляй. Зорин садится за столик...

В квартире тот же утренний кавардак...

— Тоня, я тебе никогда этого не прощу...

— Тебя посадить мало...

— Да. Прораб Зорин слушает. Что? Из детского садика?.. Температура?..

Завтра получка... Надо купить Тоньке обещанный гэдээровский плащ... Кажется, у нее сорок четвертый. Или сорок шестой?.. А самое главное... Что главное? Все главное. Ничего, еще поскрипим. Сегодня Ляльку выписывают из больницы...»

Это, так сказать, «монтаж» повести Белова. А «состав-

лен» он, чтобы нагляднее представить «главное» жизни Константина Зорина.... И что же? Да ничего —«обыкновенная история»... «скучная история»... О ней ли мечтал, шагая по «большой дороге» в «большой мир», юный Константин Зорин?

И снится ему: плывет он «по бесшумному зеленому лесу... Свет, много света... Босая девчонка в летнем платье стоит на громадном речном камне...». Снится ему далекая юность — единственная «цветная» картина во всей, выдержанной в тускло-серых тонах повести. Да мелькнет вдруг среди реалий его «большого мира»— мерцающая река, баня Олеши Смолина...

«Странно, так все странно и неожиданно...» Так, может, и не стоило рваться ему в этот «большой мир», если снится ему «волшебным сном» все то, что «когда-то... всей душой возненавидел»? И не свернул ли Василий Белов на не им протоптанную дорогу к легкодумной «истине»: «Город — зло, деревня — благо»?

Ведь не случайно же даже образно-языковой мир «Моей жизни» и «Воспитание по доктору Споку» отличен от «деревенских» рассказов и повестей, как два художественно равноценных фильма, один из которых серо-белый, а другой — многокрасочно цветной?

Язык «маленьких повестей» предельно прост, сознательно «обеднен», порою столь же сознательно «неправилен»: «Помню, посреди улицы стоял пустой трамвай. У него *чего-то* работало внутри...»; «В соседней с нами деревне жил один парень, Костя, по фамилии Зорин. Не то чтобы он был очень красивый или *в чем-то особенный*...»; «Я получала еще алименты с первого мужа и копила на обстановку...» и т. п. («Моя жизнь»). А вот и слово самого Зорина: «...у начальника управления. *То бишь* у Воробьева...»; «— *Але*, Фридбург!»; «— Але, девушка, *сколько температура?»* и т. п. («Воспитание по доктору Споку»; курсив мой.— *Ю. С.*)

Если в деревенских рассказах, «вологодских бухтинах» да и в лирических миниатюрах Василия Белова господствует стихия живого народного слова (подчиненная внутренней идейно-художественной логике этих произведений), то в последних «маленьких повестях» эта логика — совсем иная, это логика «материально-бездуховного слова механически заданной, «заведенной» жизни. Ибо за словом всегда стоит то или иное отношение к миру.

Слово — в идейно-художественном мире Белова — судья, строгий и беспощадный. И его приговор воплощенно-

му в нем «миру» суров. Как тут не вспомнить вновь «беглую фразу» из «Плотницких рассказов» о «забытых словах», получившую особый смысл, особое наполнение при знакомстве с жизнью и «новым» словом «маленьких повестей» Белова?

Так что же — все-таки «бездуховность города» и «духовность деревни»?

Не только «мерцающая река» и «баня Олеши» вспоминаются Зорину в его «деревенских мечтаниях». В кафе «Смешинка» (в его «большом мире») Зорину хочется «заплакать, разреветься, как тогда, в отрочестве, в коридоре районного загса», «городской» персонаж Воробьев с его «хронической тупостью» в идейно-художественном плане равноценен персонажу из «прежней жизни»—«женщине с бородавкой». Бездуховность слова «теперешнего» мира Зорина в идейно-стилевом плане соотнесена с «деревенским» словом Авинера. (Зорину «почему-то вспомнился Авинер Козонков с его пенсионной документацией, с необъяснимой манерой говорить серьезные слова: директивка, процедурка, дисциплинка. Какую же «директивку» должен дать в этом случае он, Зорин?..»)

Нет, истинный, глубинный водораздел «по сю и по ту сторону» в творчестве Белова проходит не между «городом» и «деревней», а между «живой жизнью» (любимое определение Достоевского) и жизнью механически заведенной, что и находит в его произведениях воплощение в своеобразной борьбе живого и мертвого слова как отражений этих двух противоборствующих сторон единой жизни, единого мира нашего современника как в городе, так и в деревне.

Вопрос о том, стоило ли «бежать» в «большой мир», столь же неправомерен, как и вопрос: стоило ли майору преодолевать дорожные хляби. Ибо истинно Большой мир — не в самой по себе Каравайке майора и не в городской жизни Константина Зорина, а в их собственном сознании, в их мироотношении, в душе их.

Мир настолько велик, насколько велика душа человека, насколько открыта этому миру, насколько способна к восприятию его величия. И так же как страдание при виде исчезнувшей с лица земли Каравайки переворачивает всю жизнь майора, осмысливает ее по-новому, так и «город» заставляет Зорина вспомнить о «забытых словах», с исчезновением которых исчезает и красота, многокрасочность жизни.

Нельзя, чтобы живое слово покинуло мир, потому что

словом выражает человек свою сущность, потому что слово — это зеркало внутреннего, духовного состояния мира.

Не знаю, так ли. Но именно в этом я вижу прежде всего изначальный пафос всего творчества Василия Белова в целом. Писатель не разделяет мир на «большой» и «малый» по внешним признакам (в том числе и город — деревня). Истинно большой мир, сущность истинной жизни — вне этих атрибутов: ибо жизнь везде жизнь. «Под перьями жись, под фуфайкой жись»,— по слову Ивана Африкановича, героя «Привычного дела».

Ни одно произведение Василия Белова не вызывало столько откликов и споров, как повесть «Привычное дело», ни об одном из героев литературы последнего десятилетия не высказывалось столько разноречивых мнений, как об Иване Африкановиче Дрынове. Вступать в этот спор было бы, мягко говоря, поздновато, но напомнить некоторые, наиболее характерные мнения стоит. Тем более что в образе центрального героя повести содержатся ответы на многие из вопросов, поставленных Беловым.

Так, один из критиков писал о личности беловского героя: «Смотрите, сколько в ней социального младенчества, пассивности... Такие люди, как Африканович, только начинают осознавать независимые от них общественные связи. А пока они пребывают в состоянии гражданского неведения, смешно возводить их на пьедестал, как, впрочем, и в любом другом случае...»

Что же получается: ставить Ивана Африкановича на пьедестал нельзя, потому что он только начинает осознавать «независимые... связи», потому что он еще, так сказать, социальный младенец, пусть, дескать, подрастет маленько... Но мы-то помним, что «скрозь него шесть пуль прошло», что с его орденом Славы сын Васька бегает... Так обстоят дела с «младенчеством» Ивана Африкановича.

Вольно или невольно, но не подливают ли подобные мнения воду на мельницы тех западных теоретиков, которые в беспримерном подвиге народа в Отечественной войне не хотели бы видеть, ничего, кроме бессознательности, слепого подчинения независимым от них обстоятельствам? Мол, герои-то они герои, да только не личности, а масса. Что ж, в таком случае спорить бессмысленно... Но допустим, что герой — «младенец» и ему еще требуется дорасти до сознательности теоретиков. Тогда-то хоть его можно будет поставить рядом с ними на пьедестал? Нет,

говорят такого рода критики-теоретики, и тогда тоже нельзя («Как и во всяком другом случае...»).

Были и попытки иного рода — видеть в Иване Африкановиче чуть ли не идеальное воплощение национального духа.

В чем же он, этот идеал?

Проспавшись, Иван Африканович вспоминает, что жену увезли девятого рожать, и думает (душевный человек Иван Африканович, даже и «самокритичный» — понимает ведь): «Баба шесть годов ломит на ферме. Можно сказать, всю орду поит-кормит. Каждый месяц то сорок, то пятьдесят рублей, а он, Иван Африканович, что? Да ничего, с гулькин нос, десять да пятнадцать рублей. Ну, правда, рыбу ловит да за пушнину кой-что перепадает. Так ведь это все ненадежно...»

Вот и сломилась Катерина — надорвалась, умерла... Может быть, и это все национальный идеал? Гимн широте души?

Были и призывы — не идеализировать Ивана Африкановича и его жену Катерину. Призывы, на мой взгляд, правильные. Не может быть одностороннего, схематичного подхода к сложному идейно-художественному миру повести Белова, к ее герою.

Но к чему же пришли сами призывающие? Другой критик в интересной и во многом дельной статье писал, что, хотя Иван Африканович (и Катерина тоже) не выдерживает «требований... строгого суда современной морали и исторически нравственных представлений, гнева на Ивана Африкановича все-таки почему-то нет...». Потому что «нет никакой идеализации героев».

Хорошо, конечно, что критики не гневаются... Но откуда это «почему-то»?

Критик объяснил, что на героев, с их примитивными «нравственными и духовными понятиями», принимая во внимание «ограниченность этих понятий», гневаться «представляется бессмысленным». И наконец, просто замечательная мысль: «Не приходит же нам в голову обвинить Рогулю, отдавшую себя всю — и молоко, и мясо, и шкуру — Дрыновым и безропотно погибшую от их же руки...» Дальше, как говорится, идти некуда! Иван Африканович не более чем этакая Рогуля... с орденом Славы. Что с него возьмешь?

Одни обвиняли Белова, в ряду других «деревенщиков», в «культе патриархальных начал жизни», который «всегда и везде сопрягается с национальной ограниченностью».

другие, напротив, хвалили его за Ивана Африкановича, который представлялся им как некий «природный, цельный человек, воплощающий те общечеловеческие ценности нравственности, которые вырабатывались народом на протяжении тысячелетнего труда на земле...».

Мы уже видели, однако, что в герое Белова очевидны и положительные, и негативные черты «деревенского» и в целом человеческого характера. Иван Африканович — не ангел, не икона, не идеал, но и не «отрицательный тип».

Предпринимались попытки измерить беловского героя и «аглицкими мерками»— поверить, насколько он соответствует прогрессивным ветрам века, дующим, по мысли некоторых критиков, главным образом из Европы.

«Мы русские, и западники и славянофилы,— размышлял Пришвин,— в истории одинаково все танцевали от печки — Европы, а вот теперь эта печка, этот моральный комплекс не существует... Будем мы теперь танцевать от другой печки — Америки, или же, наученные, будем танцевать свободно, от себя, а не от печки?» Как видим, писатель не игнорировал наше пребывание в Европе, а именно с ним связывал необходимость «танцевать свободно, от себя».

Во всяком случае, к таким самобытным писателям, как Василий Белов, не совсем подходят те критерии, которые предлагали некоторые критики.

Не случайно, почти все без исключения, пишут не о построении образа, не о том, правдиво или нет изображен характер, а рассуждают об Иване Африкановиче как о живом, конкретном человеке. Василий Белов сделал его близким, видимым и осязаемым человеком, в судьбе которого становишься лично заинтересованным.

Как живой человек, хотя и не лишенный недостатков, Иван Африканович не может не вызвать симпатии. У него добрая душа, открытая всему живому. Он незлобив. Всем памятна (мимо не прошел ни один критик) сцена с замерзшим воробьем: «Жив ли ты, парень?.. Жив, прохиндей... Сиди, енвалид. Отогревайся в даровом тепле... Тоже жить-то охота, никуда не деваешься. Дело привычное. Жись. Везде жись. Под перьями жись, под фуфайкой жись...»

Он ведь философ, этот Иван Африканович,— и в малом («под перьями жись»), и в великом («Солнце залило всю речную впадину лесной опояски. Иван Африканович постоял с минуту у гумна, полюбовался восходом: «Восходит — каждый день восходит, так все время. Никому не остано-

вить, не осилить...»). Не случайно эти два размышления следуют в повести одно за другим.

Конечно, он не всегда умеет, а может, и просто не видит необходимости облекать свои чувства в теоретические обобщения.

О социально-исторической миссии миллионов Иванов Африкановичей мы уже говорили. И как бы ни убеждали нас в свое время отдельные критики, что в «любом случае» нельзя поставить их на «пьедестал», не знаю, нужен ли им такой пьедестал, захотят ли они сами этого,— но стоит ведь монументальный Иван Африканович на пьедестале в самом центре Европы!

Возражали: «Все дело в том, что в героях, подобных нашему, слишком очевидна... неразвитость... личного самосознания, непонимание нравственной ценности собственной личности, как, впрочем, и любой другой личности...»

Это от какой же «печки»? Если под личностью понимать единственно такое самосознание, которое обосабливает отдельного человека от мира, так сказать, *автономную личность*, чье сознание делит мир на Я и Не-Я, то в этом смысле Иван Африканович не личность.

Однако является ли, само по себе, такое высокоразвитое осознание личной ценности ценностью безусловной? Не от этого ли «самосознания» родились многочисленные варианты личностных ценностей «единственного» Штирнера, Раскольникова, Ставрогина, Верховенского, ницшевского Заратустры, с одной стороны; с другой — самосознание «подпольного человека», с третьей — экзистенциального героя, с четвертой... Но достаточно, пожалуй.

Все эти и многие другие варианты, которые легко припомнят читатели, ни в коем случае не свидетельствуют о том, что личностное самосознание — ценность негативная. Они напоминают лишь, что ценность эта не безусловна, она требует прочной, устойчивой нравственной основы.

Напрасно думали подобные доброжелательные критики, что у Ивана Африкановича начисто отсутствует «самосознание нравственной ценности своей личности, как, впрочем, и любой другой».

Когда поймали его за «преступным» делом — косил траву для коровы: «Корова — это что прорва, всю жизнь жилы вытягивает. С другой стороны, как без коровы? Без коровы Ивану Африкановичу тоже не жизнь с такой кучей (девять детишек.— *Ю. С.*), это она, корова, поит-кормит...»— так вот, когда «накрыли» его, предложили: напиши, мол, списочек тех, кто тем же занимается, мы тебе

лично разрешим «закон нарушить». А о списочке никто не узнает. Глубокое, природное, естественное чувство, ставшее натурой Ивана Африкановича, его самосознанием, а вместе с тем понимание равноценности других таких же личностей не то что не позволило герою утвердить себя за счет других («никакой бумажки о том, где, кто косит по ночам, Иван Африканович не написал»), но и более того: «он и не подумал ее писать». И вот теперь «его склоняли по всем падежам, на всех собраниях...».

Нет, Иван Африканович — человек с высокоразвитым чувством нравственной ценности своей личности, «как и любой другой».

Но откуда же это —«дело привычное»— любимейшее присловье Ивана Африкановича? Не является ли оно выражением самой сути этого характера? Его покорности обстоятельствам, недоразвитости, неспособности и даже нежелания утвердить свое индивидуальное «я»?

Все для него дело привычное — и воевать, и выпивать. Не покорность ли обстоятельствам звучит в его ответе шурину, который предлагает уехать на заработки: «Некуда мне ехать, надо было раньше думать, после армии. Дело привычное»? Или в его размышлениях об итогах своей поездки за «длинным рублем». «Бурлак,— опять же с горечью и стыдом подумал Иван Африканович,— ни пуговицы, ни кренделька, одну грязную рубаху несу из заработка. Стыд, срам, дело привычное...»?

Не в таком ли изолированном от «ветров века» мире живет Иван Африканович?

Не за пассивность же у него орден Славы? Неужели бессознательным подчинением обстоятельствам объясняется и его отказ «написать бумажку»? Тут, скорее, сопротивление этим самым обстоятельствам... Выходит, в минуты роковые Иван Африканович умеет быть и активным, и сознательным, умеет выбирать.

Да и так ли уж бессознательна «философия жизни» Ивана Африкановича, заложенная в самой этой фразе: «Делать нечего, надо было жить»? Не прямо ли сопрягается она с высказанной опять-таки от автора, но вбирающей в себя самосознание другого беловского Ивана — Тимофеевича из рассказа «Весна»:

«...Надо было жить, сеять хлеб, дышать и ходить по этой трудной земле, потому что другому некому было делать все это...»

Надо было потому, что «ежели и верно пойдешь,— как почти символически звучит мысль уже Ивана Африкано-

вича,— все равно напрямую без дороги тебе без хлеба не выбраться».

Тут, пожалуй, и задумаешься невольно: где же истинно «гражданское самосознание», а где подлинно «гражданское неведение» — в этом вот «надо было» Ивана Африкановича или в иных критических суждениях о нем?

И, наконец, нельзя не видеть, что его «дело привычное» в иных случаях сопровождается глубоким чувством горечи и стыда... Присуща ему самокритическая оценка своей личности, своего поведения, отношения к миру. Не бездумен он, не безвыборен и далеко не во всем и не всегда пассивен.

Иван Африканович активен как личность тогда, когда он в коллективе, и раскрывается его личность через коллектив, его и можно определить как *коллективную личность*, в отличие от *личности автономной*. Иван Африканович разделяет своей судьбой судьбу своего коллектива (колхоз, страна, народ, нация — это ведь тоже разные формы коллектива в широком смысле), разделяет сознательно, по выбору — не рационально-теоретическому, а всей своей жизнью.

Иван Африканович — народный тип. Спрашивать, плох он или хорош,— значит спрашивать, плох или хорош народ.

Ф. М. Достоевский писал: «... в народе целое — почти идеально хорошо (конечно, в *нравственном* (курсив мой.— *Ю. С.*) смысле и, разумеется, не в смысле образования науками, развития экономических сил и проч.). Но и единицы в народе... так бывают хороши, как редко может встретиться в интеллигентном слое, хотя несомненно довольно есть и зверских единиц...»[6] Думаю, что и сегодня эти слова русского гения не менее справедливы, чем и в его время.

Видеть в Иване Африкановиче тип уходящего прошлого — значит не видеть ничего. В прошлое уходят отдельные черты характера конкретных Иванов Африкановичей. Тип же народного характера — как целое — может уйти в прошлое только с уходом народа с социально-исторической сцены.

Но что несет собой этот народный тип будущему? Мне кажется, главное, что нельзя потерять человечеству без того чтобы не утратить вместе с ним и самой человечности,— это выработанный народом характер коллективной личности.

Вместе с тем нельзя слепо отрицать и явного процесса

стремления личности к автономности, самоценности, и в этом процессе нельзя видеть одни лишь негативные стороны. Видимо, современное, а следовательно, и будущее историческое развитие человека (и человечества) во многом зависит и от того, пойдет ли процесс самосознания по пути все большей автономизации, отчуждения, отбрасывания сформировавшейся в опыте тысячелетий нравственной ценности коллективного сознания (и прежде всего — народного), или же личностное самосознание будет развиваться на основе традиционных народных нравственных ценностей.

Нельзя не замечать способности Ивана Африкановича и к саморазвитию личного «я», к осмыслению мира через раскрытие своей собственной индивидуальности, видеть только одну сторону «трагедии»— отрыв «патриархального» сознания героя от «ветров века». Стоит задуматься и о другом — о трагичности отрыва «ветров века» от традиционных общечеловеческих ценностей...

Все это, может быть, выглядит слишком сентиментально для рационального сознания, но, говоря словами Достоевского, «было бы смешно, если бы не грозило будущим...».

Думается, что позиция писателя по отношению к народным характерам не столько ретроспективная, устремленная в прошлое («тоска по уходящему» и т. п.), сколько перспективная, старающаяся выявить позитивные ценности, заключенные в этих характерах и необходимые человечеству как основа его движения по пути прогресса.

В последних главах повести — и особенно в главе «Привычное дело»— многие бытовые, конкретные образы, размышления начинают видеться в общечеловеческом, философском плане.

«... Ничего. Все уйдет, все кончится,— думает, отчаявшись выбраться из леса, Иван Африканович.— И тебя не будет, дело привычное... Вот ведь нет, не стало Катерины, где она?.. С чего началось, чем кончится, пошто все это?..»

И он размышляет, зачем именно он, Иван Африканович, родился на свет. И приходит к осознанию первоценности жизни, которая сама есть прекрасная, мудрая, наивысшая ценность, приходит к пониманию того, что он как личность всего лишь мгновение в этом вечном движении жизни, «и нет конца этому круговороту».

Случайно ли, что взрыв самосознания у Ивана Африкановича (как и прежде) происходит «в минуты роковые»: смерть любимого человека, да еще и в лесу заблудился?

Случайно ли, что осознание своего «я» органически связано у него с мыслью о любимом человеке, с душевным осмыслением высшей духовной ценности жизни, взаимосвязей между людьми и всем остальным миром; единства своей личности с вечным процессом жизни?

Повесть Василия Белова — произведение во многом грустное. Отношение автора к своему герою сложно: здесь и любовь, и нежность, и горечь, и боль... Но не отрицание, а утверждение в главном, существенном. В целом, думается, повесть «Привычное дело» — положительная программа Белова.

Зрела в Белове — это чувствовалось — творческая воля к большим эпическим жанрам, что нашло воплощение в романе-хронике «Кануны» и романе-исследовании «Лад», путь к которым и лежал через ранние рассказы и повести о судьбах деревни, крестьянства, о непотухающих очагах любви к родному — родному языку, родному человеку, родному дому — ко всему живому на земле. Это чувство родного во всех его проявлениях — одна из величайших человеческих ценностей в идейно-художественном мире Василия Белова.

«Человек счастлив, пока у него есть Родина. Как бы ни сурова, ни неласкова была она со своим сыном, нам никогда от нее не отречься». Потому с такой болью видит писатель, как «потухают очаги нашей деревенской родины — истоки всего... Ведь человек счастлив, пока у него есть Родина...» («Бобришный угор»).

Не случайно чувство великой Родины у героя Василия Белова возникает на небольшом, тихом и зеленом холмике, усеянном могилами предков... Его обжигает простая и ясная мысль: «Здесь, на его родине, даже кладбище только женское... мужчины родились здесь, на этой земле, и ни один не вернулся в нее...» («Холмы»).

«Над прадедовой могилой стоит четырехгранный памятник, поставленный болгарами славным героям Шипки, дед лежит в маньчжурском холме, о котором звучат печальные вальсы, отец — в Мамаевом кургане...»

«Ушли, все ушли под сень памятников на великих холмах... И ни один не вернулся к зеленому родному холму, который обогнула золотая озерная подкова...»

Не легкой жизни, не личного блага искали деды и отцы, уходя от родных холмов.

V. Судьба писателя — судьба его народа

«Я последний поэт деревни...»— так не без грусти определил свое место, да и значимость в истории русской (думаю и мировой) литературы, Сергей Есенин.

Есенин был одним из первых, кто чуткой душой своей поэзии ощутил и отразил первые признаки грядущего грандиозного перелома: от деревни «деревянной», «лошадной»— к деревне «железной», тракторной, от Руси «уходящей», «деревенской»— к России наступающей, индустриальной. И в этом смысле он был, конечно, прав: он стал действительно последним поэтом уходящей деревни. Однако не «лошадной», далеко не ей одной пел свою прощальную песнь наш поэт.

Деревенская, то есть земледельческая, Русь была той почвой, из которой родилась и возросла материальная и духовная культура народа, его воззрения, основания народной нравственности, понятия о добре, красоте, правде. Именно народ-земледелец определил в конечном счете своеобразие культурного, нравственного, духовного облика нации, ее традиции, ее истории.

У истоков отечественной культуры, и в частности поэзии, нового времени, как мы знаем, стоял сын крестьянина-помора Михайло Ломоносов. Явление Ломоносова свидетельствовало о титанических возможностях простого мужика в сфере научной, культурной и в целом духовной деятельности, однако, при всем при этом, творчество Ломоносова не смогло, да и не могло тогда явить миру еще и возможности самой народной поэзии в той же мере, как, скажем, в творчестве Пушкина, Некрасова, Есенина. Русская классическая литература не отбросила завоеваний мировой художественной литературы, но в ее основе лежит именно поэтическое творчество народа, и прежде всего крестьянства. Каждый из великих представителей этой великой литературы так или иначе народен, но литература наша выдвинула и ряд писателей — поэтов не только народных, но и из самого народа: Никитина, Сурикова, Дрожжина, среди них и такое явление, как поэзия Алексея Кольцова.

Но величайшим из всех поэтов-крестьян был, конечно, Есенин (к тому же и Кольцов, и Никитин были по происхождению не крестьянами, а мещанами, то есть принадлежали к городскому простонародью). Но не это главное.

Бывали, конечно, и прежде среди крестьян поэты не-

дюжинного дарования. (Есть в «Записной тетради» Достоевского такое замечание: «Ах вы сени мои сени... Поэт не ниже Пушкина». Нужно знать, кто был Пушкин для Достоевского, чтобы вполне оценить эту запись.)

Мы часто неверно представляем себе суть народного творчества как исключительно коллективного, лишенного личного начала: соберутся-де мужики или бабы всем миром да и начнут сочинять, скажем, песню или еще что. Бывало, наверное, и так. Но, как правило, у самых истоков той или иной народной песни, былины ли, сказки, поговорки даже стоит ее первотворец. То, что принималось и подхватывалось, обогащалось действительно всенародно, порой на протяжении нескольких поколений, пока не устанавливалось в общепринятом виде, да и то чуть не в каждом селе и едва ли не у каждого исполнителя находило своеобразные оттенки, так что окончательно устоявшиеся варианты песни могли, конечно, значительно отличаться от ее первоисточника. И в этом смысле — перед нами действительно общенародное, именно коллективное творчество, существенно отличающее его от собственно литературного, индивидуально-авторского, принципиально не подлежащего уже ничьим дополнениям или даже обогащениям.

Порою и такое бывало: поэзия безвестных народных — скорее всего, из крестьян — песнетворцев по своим художественным достоинствам и по значимости их для будущего развития национальной поэзии значительно превосходила создания поэтов, чье творчество почиталось вершинами поэтического искусства своего времени.

Есенин был не просто крупнейшим из безвестных и известных нам поэтов-крестьян: в его творчестве крестьянская поэзия нашла гениальное, общенациональное и мировое звучание уже именно в качестве собственно литературного творчества, а сам поэт-крестьянин впервые в истории отечественной словесности осмыслился как первый среди поэтов своей эпохи, как одно из вершинных явлений национальной и мировой литературы.

После Есенина такие вершины литературно-поэтического творчества поэтов-крестьян, как поэзия Твардовского, Исаковского, Рубцова и других, стали для нас «делом привычным».

Несколько иное положение сложилось в прозе.

Русская классическая проза дала многообразие подлинного богатства народных, в том числе и крестьянских, характеров. Народный угол зрения на важнейшие проблемы эпохи, на мир в целом — существенная составная понятия

народность — этого отличительного качества русской литературы.

Тем не менее стихия крестьянской жизни в XIX веке не смогла найти достойного самовыражения в прямом слове непосредственно прозаика-крестьянина.

После Октябрьской революции положение резко изменилось: по известному определению П. Палиевского, именно в «Тихом Доне» «впервые вышел в определяющее лицо народ и получил голос»[7]. Здесь народ заявил о себе уже не через писателя, сумевшего, по слову Достоевского, «взаправду сродниться с народом», увидеть мир «глазами всего народа» (Гоголь), но — через прямого своего представителя, взращенного в самой этой народной среде. Однако после всемирно известных романов Шолохова до последних десятилетий в нашей литературе проза писателей-крестьян не поднималась до уровня высших достижений отечественной и мировой литературы.

Крестьянский мир вновь обрел слово для прямого самовыражения в художественной литературе общесоюзного и мирового звучания в так называемой «деревенской» прозе — в творчестве Ф. Абрамова, М. Алексеева, В. Астафьева, Б. Можаева, В. Потанина, В. Лихоносова и Е. Носова, В. Распутина, Вл. Солоухина, В. Шукшина — писателей, чьи судьбы так или иначе, но кровно связаны с крестьянством, с деревней, с ее духовно-нравственными традициями, с тем, что мы и называем «памятью земли».

Творчество Василия Белоза — одна из вершин этой прозы.

Сразу же хочу предупредить: я далек от мысли, будто творческие устремления писателей определяются исключительно их социальным происхождением. Еще менее хотел бы быть понятым в том смысле, будто разделяю мнение о существовании в нашей литературе неких полу- или вовсе замкнутых в себе групп или систем, называемых «деревенской», «городской», «бытовой», «производственной» и всякой другой прозой. Подобные и иные разновидности действительно существуют, но — лишь среди писателей среднего идейно-художественного уровня. В подлинно же большой литературе, к которой, безусловно, принадлежит проза Василия Белова, такого рода определения сами по себе ничего не способны объяснить, пока мы не наполним их реальным содержанием.

В самом деле, вряд ли кому сегодня придет в голову определить тот же «Тихий Дон» в разряд «казачьей прозы», не правда ли? Это подлинно великая литература,

отразившая отнюдь не один только «казачий», но именно общенародный взгляд на целую эпоху, и какую эпоху! И однако же факт остается фактом: это не отвлеченно-безыменный взгляд «вообще»; через судьбу вполне определенной, *казачьей* среды в революционную эпоху писатель сумел увидеть, выявить, определить существенные черты судьбы всего народа и самой эпохи.

И в этом смысле творчество Василия Белова, как, впрочем, и других больших наших прозаиков, именуемых «деревенщиками», столь же неопределимо понятием «деревенская проза», сколь и «Тихий Дон» — понятием «казачья». Вместе с тем в определении «деревенская» (при всей очевидной непригодности этого термина в том утилитарном толковании, которое ему нередко придается) заключена непредвиденная, но глубокая правда. В известном смысле, вся человеческая культура, от истоков зарождения образного мироотношения и до современного сознания человека, от первых его представлений о добре и зле, красоте и безобразии и до величайших его духовных, нравственных, философских и художественных обобщений и прозрений, была и остается — в основе своей — «деревенской», «земледельческой», культурой земли во всем единстве взаимообусловленных проявлений этого понятия.

Формирование и развитие любых видов и разновидностей культуры (если только перед нами действительно культура, а не так называемая псевдо-, анти- или контркультура) возможно лишь при условии укорененности в эту *почву культуры.*

Сегодня в нашей литературе эта культура наиболее полно и весомо заявила о себе через художественное слово тех писателей, в чьем творчестве ощутима живая жизнь памяти земли, в том числе, и не случайно, через современных «крестьянских» писателей.

Первую свою автобиографию (1922) Сергей Есенин начал так: «Я сын крестьянина». И это — не просто заполненная графа анкетных данных, но нечто существенное, определяющее внутренний облик поэта, и более того — его жизненную и творческую позицию. Это нечто принципиальное, вроде базаровского: «Мой дед землю пахал!»

Мне думается, я даже уверен в этом,— если Василий Белов когда-либо решит написать не анкетную, но литературную автобиографию, он непременно откроет ее тем же, во многом и в главном определившим его творческую судьбу, началом: «Я сын крестьянина».

Нет большого писателя вне большой судьбы. Под судь-

бой в данном случае будем прежде всего понимать кровную причастность жизни писателя важнейшим историческим и духовным событиям, определяющим суть и лицо страны, народа, эпохи. Такое событие, потрясающее самое существо художника, ставшее событием его внутренней жизни, жизни сознания и сердца, как правило, и является центральным побудителем творчества, определяет его главенствующую идею. Вспомним, что значили для большинства, если не для всех великих русских писателей XIX века и в целом для русского национального самосознания,— Отечественная война 12-го года, восстание декабристов, борьба с крепостнической системой и т. д.; столь же могучими, эпохальными событиями духовной жизни осмысливались и, главное, осуществлялись, скажем, открытие древнего «Слова о полку Игореве», «История» Карамзина, явление Пушкина...

Есть ли у нас основания говорить в этом смысле о судьбе Василия Белова?

Родился будущий писатель 23 октября 1932 года в вологодской («за тремя волоками») деревеньке Тимонихе. Тимониха, понятно, далеко не Москва, с ее Кремлем, древними соборами, с ее историческим, культурным духом, наполняющим трепетом, гордостью, гражданским и творческим порывом уже одним только звучанием: «Москва»...— словом:

Москва!— как много в этом звуке
Для сердца русского слилось,
Как много в нем отозвалось...

(Нужно ли напоминать, какую роль сыграла Москва в гражданском и собственно творческом самоопределении Пушкина, Лермонтова, Герцена, Достоевского, Островского); и не Ленинград — Петербург, вне которого трудно представить себе деятельность Гоголя, того же Достоевского или Белинского, Некрасова, Чернышевского, Блока; и даже не Воронеж Кольцова, Кострома Писемского, Орел Лескова или Таганрог Чехова. Ту же роль могла сыграть для Белова Вологда — ровесница, а в стародавние времена и соперница самой Москвы в споре, кому быть стольным градом всей Руси. Но что могла дать Белову Тимониха? Чем могла разбудить его сознание, просветлить душу, наполнить память, подвигнуть к большой творческой судьбе?

А что, в этом смысле, могло дать Константиново Есенину или Вешенская — Шолохову?

Но много ли больше дали в этом смысле: Михайловское или Болдино Пушкину, Тарханы — Лермонтову, Абрамцево — Аксакову, Сорочинцы — Гоголю, Даровое — Достоевскому, Щелыково — Островскому и даже родовая Ясная Поляна — Льву Толстому? Ведь теми духовными центрами культуры, которыми они стали для нас сегодня, все эти, как и десятки других подобных же культурных очагов, сделались таковыми не до Пушкина или Толстого, но после них и благодаря им. Но с другой стороны, попробуйте представить себе Пушкина без Михайловского, Толстого — без Ясной Поляны... Что и они без них?

Помните, в чем видел Достоевский глубочайшие, коренные отличия Онегина и Татьяны? Онегин — европейски образованный Онегин, с головы до ног петербургский, не просто городской, но столичный тип и — «деревенская» Татьяна, простодушная, едва ли даже слишком начитанная девочка — отличие не то что очевидное, но прямо-таки кричащее... Но и не в нем суть.

А суть в том, что Онегин — да, и образованный, и умный, и много переживший и познавший, много желавший и многое презревший,— Онегин все-таки человек «отвлеченный», ибо он человек, не укорененный в родную почву, он вечный нравственный скиталец даже и в родной земле, ибо ему не на что и здесь опереться. «Не такова Татьяна,— говорит Достоевский,— это тип... стоящий твердо на родной почве», в ней есть «нечто твердое и незыблемое, на что опирается ее душа... тут целое основание, тут нечто незыблемое и неразрушимое. Тут соприкосновение с родиной, с родным народом, с его святынею».

Вот этой-то идеей — чувством незыблемой и неразрушимой духовной опоры, соприкосновением с Родиной, с родным народом, с его святынею — и одаривал прежде всего каждого из больших наших писателей «тот уголок земли», который, рано или поздно, осознавался «чем-то самым святым на земле» (Н. Рубцов).

Таким основанием, на которое опирается душа Белова, стала для писателя безвестная до него Тимониха. Не сразу стала, далеко не сразу. До такого понимания ему еще предстояло дорасти, нравственно выстрадать это чувство и понимание.

Что же до «европейской образованности», то ею, конечно, не могла одарить Белова его Тимониха.

Однако вспоминается нечто чуть ли не парадоксальное, хотя и совершенно пушкинское по духу. «Знаешь мои занятия? до обеда пишу записки... вечером слушаю сказки —

и вознаграждаю тем недостатки проклятого своего воспитания. Что за прелесть эти сказки! каждая есть поэма!» — пишет Пушкин брату из Михайловского. А уж, казалось бы, кому-кому, а ему-то грех жаловаться: образование он получил, по тогдашним европейским меркам, отменное.

Не об этом ли размышлял Достоевский в своих «Зимних заметках о летних впечатлениях»? Вспомним: «Ведь грустно и смешно и в самом деле подумать, что не было б Арины Родионовны, няньки Пушкина, так, может быть, и не было бы у нас Пушкина. Ведь это вздор? Неужели же не вздор? А что, если и в самом деле не вздор! Вот теперь много русских детей везут воспитывать во Францию; ну что, если туда увезли какого-нибудь другого Пушкина и там у него не будет ни Арины Родионовны, ни русской речи с колыбели. А уж Пушкин ли не русский был человек!»

У Василия Белова с колыбели были и русский язык, и своя Арина Родионовна — не нянька-мамушка — мать Анфиса Ивановна, с детства круглая сирота, в нелегкие годы войны поднявшая одна, уже без мужа (погиб в 1943 году, защищая Смоленск), пятерых детей. Иван Федорович — отец — потомственный крестьянин, прекрасный мастеровой, часто уходил на промыслы в Архангельск, а то и до самой Москвы добирался — плотничал. Много ли успел да и сумел передать из своего мастерства сыну, совсем тогда еще мальчишке, перед тем как уйти на Великую Отечественную? Но любовь и глубокое уважение к труду, к красоте труда — успел. Да и навыки плотницкого своего дела вложил в крестьянские руки ребенка: пришлось ему вскорости и самому плотничать, «да и теперь, когда что-нибудь не ладится, не пишется, говорит: у меня профессия есть — возьму топор в руки, пойду избы ставить по деревням»[8]. И баньку мастер сложить.

Первым же чувством слова, живого русского языка, о котором Гоголь еще сказал так прекрасно: «А уж куды бывает метко все то, что вышло из глубины Руси!.. что ни звук, то и подарок; все зернисто, крупно, как сам жемчуг, и, право, иное названье еще драгоценней самой вещи»,— определенно одарила его Анфиса Ивановна. Она и сейчас его первый и главный читатель, а может быть, и критик. Хотя для матери сын — всегда прежде всего сын. «Это для других Василий Белов известный писатель, а для нее сын. Прежде всего сын. И гордится она больше не тем, что он хорошие книги пишет (книгами — тоже), а тем, что он землю, на которой родился, любит, мать почитает, совестью не торгует, и худой славы за ним нет. Наоборот, кру-

гом ему уважение. Свои деревенские говорят: «Василий Иванович хоть именитый, а наш — простецкий...»[9]

Но не стоит представлять себе простоту или даже «простецкость» Белова прямолинейно. Да, ему не было надобности «сближаться с народом», перед ним не стояла задача «взаправду сродниться с ним»,— что с такой провидческой ревностью проповедовали все русские писатели-классики, ибо знали, видели воочию: ни ум, ни талант сами по себе еще не ручательство освобождения писателя от умственной и нравственной абстрактности «беспачпортного» бродяжничества в человечестве. Сегодня, однако, не менее опасна другая, противоположная крайность — мнение, возводимое чуть ли не в ранг некоей истины: писателю, вышедшему из народа, познавшему его жизнь по рождению, наделенному даром народного слова, незачем-де слишком приобщаться к «книжной культуре», к «городской цивилизации» и т. п. Такого рода образование, мол, только отягощает природный талант и даже прямо-таки вредит ему. И при этом ссылаются на творческий опыт Есенина, Шолохова, Рубцова и даже Белова, чьи таланты-де — от самой земли, от народа...

Да, от земли, от народа. Но не только, и далеко не только. Да, вне народной культуры, вне памяти земли такие явления, как поэзия Есенина и Рубцова, «Тихий Дон» Шолохова и проза Василия Белова, действительно невозможны.

Но прочтите хотя бы статью В. Базанова[10], чтобы наглядно убедиться в том, какими знаниями и какою культурой нужно было обладать тому же Есенину, дабы совершить одну только работу над «Ключами Марии». Известно, какой объем исторических, в том числе и архивных и другого рода специальных знаний, не говоря уже о культуре исторического сознания, философском, идейном, политическом кругозоре, потребовался автору «Тихого Дона». Насколько осознанно тянулся к книге, к культуре отечественной классики и сколь многим обязан ей Николай Рубцов, свидетельствуют все, действительно коротко знавшие поэта. О том же свидетельствует и специальное исследование творческих устремлений Николая Рубцова[11].

Дрожжин, Суриков, Есенин в равной мере — подлинно крестьянские поэты, таланты от земли. Однако Дрожжин и Суриков — явления замечательные, но все-таки скромные по меркам нашей отечественной литературы. Поэзия же Есенина — явление общенациональное и всемирное. И дело тут — убежден — не в одних только столь очевидно

разных уровнях поэтических талантов. Редчайшее по результатам явление Есенина в то же время отнюдь не исключительно по своим возможностям: оно — плод органического соединения культуры естественной, природной народности с духовной культурой всей нации, то же, по существу, соединение, которое совершилось в русской классической литературе в Пушкине и через Пушкина стало важнейшей чертой самосознания этой литературы. Но — не грех повторить уже сказанное — если перед нашей литературой ее классической эпохи стояла важнейшая задача одолеть путь от «культуры» к «народу», то теперь та же задача выглядит несколько иначе: из почвы народной культуры — к освоению культуры общенациональной и мировой. Впервые этот новый процесс осуществился в творчестве Есенина. Не станем, естественно, утверждать, будто осуществился вполне, исчерпав свои возможности, достигнув предельных вершин.

Продолжается этот процесс и в нашей сегодняшней литературе, совершается он и в творчестве Василия Белова.

В наше время, конечно, никто не может претендовать на — пусть и метафорическую, условную, но все же — полноту знаний во всех сферах современной человеческой жизнедеятельности, даже самая многотомная энциклопедия — плод знаний сотен и тысяч ученых-специалистов. Всезнайство сегодня скорее уж говорит о поверхностности, разбросанности, несерьезности человека, то есть как раз об отсутствии у него подлинной образованности и культуры, в том числе и культуры знаний. Всенахватанность — антипод культуры. Кто-то из современных великих на вопрос, кого можно считать сегодня по-настоящему образованным человеком, ответил: человека, который знает все в области своей деятельности и понемногу, но в главном — обо всем остальном.

Белов — сегодня, безусловно, один из наиболее образованных и культурных писателей.

Не хотелось бы сбиваться на тон: «А то помню еще, как...» и т. д., но могу сказать одно: будет ли это беседа писателя с академиком Лихачевым о древнерусской культуре, или с композитором Свиридовым о проблемах современного музыкального искусства, или с космонавтом Севастьяновым о философских аспектах освоения космоса; будет ли это разговор с известным политическим деятелем или строителем, ученым-экологом или лесником,— собеседник всегда получит от такого общения не менее того, что сможет сам дать писателю.

В библиотеке Белова тысячи не просто прочитанных, но проработанных томов классиков отечественной и мировой литературы, современных писателей, русских и зарубежных историков, известных и малоизвестных философов, труды по искусству, устному народному творчеству, языкознанию, филологии, этнографии, сельскому хозяйству, политике, экономике, экологии, архитектуре, жизнеописания, мемуары, словари, старые, новые и новейшие журналы...— и все это только подручный материал, необходимый для постоянной работы сознания. Сфера же даже одних только непосредственно писательских интересов Белова значительно шире. Подготовительные материалы к одному только роману-хронике «Кануны» содержат тысячи различных свидетельств и документов тех лет, быта крестьянства и других сословий, выписки из исторических архивов, записи бесед с многими сотнями участников и очевидцев событий, положенных в основу романа.

«Книга «Лад»,— пишет сам Белов,— была задумана в виде сборника зарисовок и очерков о северной народной эстетике. При этом я старался рассказывать лишь о том, что знаю, пережил или видел сам, либо знали и пережили близкие мне люди». Все это так. Но и далеко не только так. На собирание материалов, обдумывание обширного плана, на систематизацию знаний и материалов, то есть только на предварительную изыскательско-исследовательскую работу, ушло десять лет. В самом же пришедшем к читателю одновременно писательском и научном исследовании многое осталось под спудом. Писатель опубликовал лишь конечные и, на его взгляд, только наиболее значимые плоды многолетней работы. Но зато и за каждым из коротких очерков, составивших книгу «Лад», чувствуются оставшиеся за его пределами глубина и обширность научно-исследовательского основания, знаний, на которых прочно укреплены эти краткие, но емкие по силе содержательности очерки.

«Пересекаем деревню из края в край,— рассказывает А. Брагин в уже поминавшихся беседах с писателем накануне публикации «Лада»,— расстояние метров в двести. Историю каждого семейного очага, как историю целого государства, рассказывает писатель». И ей-же-ей, иным, не столь простым и скромным авторам, и сотой бы доли тех изысканий и знаний, что в труде Белова остались в подспуде, в невидимом основании «Лада», хватило бы не только на несколько докторских диссертаций, но и на то, чтобы прослыть исследователем-первооткрывателем, и

ученым-знатоком, и писателем, и кем угодно, да и то, пожалуй, еще бы и на других осталось...

«Простецкость» Белова — видимая, ощущаемая форма его личностного «творческого поведения» (Пришвин), заключающегося в предельно возможном сегодня соответствии Белова-человека Белову-писателю.

В народно-оценочном «хоть именитый, а наш — простецкий» мне лично слышится, в сути своей, та простая, только по-своему высказанная истина, которую так прекрасно объяснил Гоголь: свойства, обнаруживаемые нашими великими писателями, сказал он, «суть наши народные свойства, в них только виднее развившиеся; поэты берутся не откуда же нибудь из-за моря, но исходят из своего народа. Это — огни, из него же излетевшие, передовые вестники сил его».

В этой простой истине — суть жизненной и творческой позиции Белова.

Да, Белов —это русский крестьянин, но — в его возможностях, в его развитии.

И это чрезвычайно важно понять для правильного разумения и всего его творчества, и особенно таких его созданий, как «Кануны» и «Лад».

Однако, как мы понимаем, «передовые вестники» не столько рождаются, сколько еще и вырабатываются. От крестьянского сына, родившегося в безвестной Тимонихе, от ученика плотницкого рукомесла до всемирно известного писателя лежал долгий и нелегкий путь. Да и не лежал, Белов сам его прокладывал.

Как и его сверстники, тимонихинские ребятишки, учился в сельской школе-семилетке. Помогал матери, работал в колхозе. Мечталось учиться дальше, но ближайшая десятилетка находилась километрах в пятидесяти от Тимонихи, а кроме него у матери еще четверо детишек, а время не сладкое, послевоенное,— пошел работать. Вскоре, как человека грамотного, определили его в счетоводы: «Это дело было очень скучно, и, запутав окончательно всю колхозную бухгалтерию, я весной 1949 года уехал в школу ФЗО № 5 города Сокола Вологодской области»,— писал уже позже сам Белов в краткой автобиографии при поступлении в Литературный институт. Школа готовила плотников и столяров: для будущего писателя — сызмальства дело привычное, пришлось по душе. Одновременно учился в восьмом классе вечерней школы. Но и эта уче-

ба продолжалась недолго: по окончании ФЗО послали его на работу в Монзенское СМУ, на станцию Вохтога Северной железной дороги,— там намечалось большое строительство.

Летом 1951 года перебрался в Ярославль, устроился слесарем-мотористом на одном из ремонтных заводов, работал и на строительно-монтажном поезде.. Перепробовал еще не одну профессию — и дизелиста, и электромонтера... Снова решил продолжить учебу — пошел в тот же восьмой класс, но снова не успел его одолеть: весной 1952 года подошли сроки — призвали его на военную службу. В армии получил профессию радиотелеграфиста. После увольнения в ноябре 1955-го уехал в Пермь, поступил на один из заводов столяром. Здесь в 1956 году его приняли в партию.

Но затосковал по родным местам и вскоре переехал в Вологду. Мечту о десятилетке не забыл, однако, пока прочно не обосновался на одном месте, думать о школе не приходилось. Много читал. К этому времени уже и сам писал, главным образом стихи. Первое его стихотворение опубликовала газета Ленинградского военного округа «На страже Родины» еще во время прохождения службы. Теперь он пытал судьбу в районных и областных газетах. Писал и очерки, пробовал себя и в рассказе. Чтобы иметь время и хоть какие-то условия для самообразования и первых творческих опытов, устроился воспитателем общежития одного из торфопредприятий. Воспитательные и творческие способности его не остались незамеченными, и Белова пригласили на работу в редакцию районной газеты «Коммунар», где он и проработал два года. Открылась и возможность снова учиться. В 1958 году его избрали первым секретарем Грязовецкого райкома комсомола, а в следующем наконец-то он закончил школу рабочей молодежи.

Между тем стихи начинающего поэта обратили на себя внимание известного писателя-вологжанина, пестователя молодых Александра Яшина. Начинающему, правда, было давно уже не восемнадцать: за спиной двадцатисемилетнего Белова уже стояло десятилетие самостоятельной трудовой жизни и десятилетие же творческих поисков себя в нелегком писательском деле. Яшин ободрил, помог Белову поверить в себя, в небеспочвенность его устремлений и возможностей. Посоветовал поступить в Литературный институт. Познакомившись со стихами Белова, его как «человека одаренного и перспективного» по-

рекомендовали туда же Ярослав Смеляков и Николай Старшинов. Успешно сдав вступительные экзамены, Белов неожиданно для себя стал на пять лет москвичом-студентом. По отделению поэзии.

Москва дала немало Белову и как человеку, и как писателю: ее прошлое и настоящее в площадях и соборах, библиотеках и музеях, литературные журналы, литературные встречи, знакомства, споры. Но главное — работа, и над собой, и над словом. Все больше тянуло к прозе. В отличие от многих своих предшественников, сокурсников да и тех, кто пришел в институт после него, Белов прекрасно сознавал: дар потому и называется — дар, что дается человеку даром, ни за что, а вот как он им распорядится — зависит от него самого. И чтобы взрастить этот дар до зрелых плодов, необходим еще долгий труд, под стать крестьянскому, и нелегкий путь: от пшеничного зерна на ладони пахаря накануне весеннего посева до пышущего ароматным теплом каравая на праздничном столе.

И еще хорошо знал уже к тому времени Белов: литература — дело серьезное и, как всякое серьезное дело, не терпит ни суеты, ни лени, но требует труда, воли и высокой цели.

Прочитав «студенческие рассказы» Белова, Александр Яшин настойчиво посоветовал их автору поразмыслить, попытать себя: не скрывается ли в неплохом поэте редкий по таланту, а может быть, и совершенно самобытный прозаик? Писать стихи Белов не бросил, но действительно все больше обретал себя в прозе. К окончанию института он уже получил известность как автор нескольких серьезных, обративших на себя внимание читателей и критиков рассказов и небольших повестей.

В 1964 году, ко времени окончания института, проблема выбора, где жить, не стояла — Вологда. Здесь и осел, отсюда пошла его известность большого писателя, здесь живет и по сей день.

Здесь его семья — мать, жена, долгожданная дочка Аннушка, здесь его близкие, друзья. Здесь ему почет и уважение, любовь и признательность земляков. Хоть и обещал не сбиваться на принятое в таких случаях: «А то еще помню...», но, видимо, все-таки придется, но, право же, лишь однажды, да и то потому, что впечатление, о котором хочу рассказать, как мне кажется, вовсе не личное.

Добирался я однажды к Белову, договорившись о встрече по телефону, по морозной, вьюжной Вологде. Прежде

у него дома не бывал, дороги не знал, а дело было уже к ночи, да еще портфель с записной книжкой оставил у друга, а адрес и телефон по дороге выветрились на вологодском ветру. И на улицах — ни души; разве мелькнет редкой тенью сквозь вьюжную пелену случайный прохожий, все помыслы которого, казалось мне, могли сводиться к единственному: скорей бы очутиться дома да выпить горячего чаю. Но другого выхода не было, и решился остановить одного, зная наверняка, что сочтет меня за ненормального... Но, услышав имя Белова, прохожий даже не удивился вопросу, а тут же любезно и толково объяснил, что *Василий Иванович* — нужно было слышать, с какой почтительностью и любовью было произнесено это *Василий Иванович* — живет там-то и лучше всего добраться к нему так-то... Случайность? Повезло? Может быть. Только мне показалось — не случайность. Я даже уверен в этом. Вологда знает, любит своего Василия Ивановича, гордится им.

Я представил себя в том же положении в Иркутске, где живет Распутин, в Красноярске, где обосновался Астафьев, в Краснодаре — городе Лихоносова... Думаете, и там повезло бы? Я, например, глубоко сомневаюсь в этом. Даже убежден — не повезло бы... И разве ж тут дело в уровнях талантов, степени популярности или общественной значимости или, может быть, в отличительных чертах человеческого характера того или иного писателя? Думаю — нет. Белов тоже не из всем любезных добрячков; по природе, по складу характера он, скорее уж, человек суровый (что, конечно, отнюдь не значит — недобрый, угрюмый и т. п.), принципиальный, не любящий и не умеющий промолчать там, где другой, более умудренный, промолчит. Нет, тут дело в том, что не только Вологда — родной дом Белову, но и Белов — родной человек Вологде. И как нужно писателю, русскому писателю, такое родственное понимание.

Я вовсе не хочу сказать, будто жизнь в Вологде — сплошной праздник Белову, что вологжане только тем и занимаются, что носят своего писателя на руках, напевая ему убаюкивающие хвалы. В семье, как известно, всякое бывает. Но — в семье. И это важно.

Сюда, как в семью, спешит каждый раз писатель из недолгих (как правило, долго не выдерживает) наездов по делам в Москву, из нечастых и столь же коротких писательских поездок за рубеж. Сюда пришла к нему в 1982 году весть о присвоении звания лауреата Государст-

венной премии СССР, затем о награждении орденом Трудового Красного Знамени. Здесь он уже который раз избирается членом обкома партии. Здесь — тепло, не формально — партийные, государственные и общественные организации города и области отпраздновали недавно пятидесятилетний юбилей своего земляка, большого русского писателя Василия Ивановича Белова.

Вот что такое он для Вологды и Вологда для него.

А что же родная Тимониха? Или любовь к земле, близость к крестьянскому миру — только память далекого детства, выразившаяся в художественном слове?

«Мое глухое Михайловское наводит на меня тоску и бешенство»,— не раз жаловался Пушкин в письмах к друзьям, а уж он ли его не любил, он ли не обязан ему столькими просветлениями ума, прозрениями духа, откровениями сердца, светлыми вдохновениями творчества... Всем существом своим рвался он из своего деревенского заточения, сюда же влек поэта его «свободный ум».

Отец, Иван Федорович Белов, по признанию писателя, не раз «порывался уехать из деревни навсегда, но так и не сделал этого». Всей душой рвался из родной Тимонихи в большой мир и сын его, подросток Василий Белов. Не стану отыскивать в его произведениях чуть ли не прямые автобиографические свидетельства такого рода чувствований и порывов, их причин и непосредственных побудителей,— читатели Белова, убежден, давно уже и сами отметили их и осмыслили. Даже скитальческая неустроенность жизни казалась юноше, молодому человеку куда более прельстительной, нежели кровная, на всю жизнь тогдашняя крестьянская доля. Нет, не от трудностей бежал будущий писатель из деревни, не из-за деревенской «темноты» надолго отрекся от родного дома — вряд ли последующая его жизнь «на свободе» была менее многотрудной. Но эта жизнь все же осознавалась именно свободной: здесь он сам определял себе пути к неясному еще, но уже смутно предчувствуемому будущему. Потребовались долгие годы просветления ума и сердца, чтобы обрести настоятельную потребность возвращения на трудную, чуть ли не проклятую им когда-то родимую землю.

Мать, Анфиса Ивановна, вспоминает: «Из этого дома я замуж вышла. Теткин дом. Меня, вишь, тетка воспитала... А Васю в тридцать втором родила там...— Она указывает за дорогу, где из-за высокой избы выглядывает угол дома, непривычного для Тимонихи, выстроенного из бруса.— Дом-от, как сундук. Мой-то в отходе бывал, плотни-

чал. Где-то углядел эдакий. До того мы с ним в развалюхе жили... А лес высмотрел километров за семь. Вдвоем брус-то пилили. И сюда волочили... Ребят вырастила. Поразъехались они. Кто учиться, кто куда. Тетка померла. Я Васе и пишу: как с домами-то быть — одна я на две избы? Продать разве какой? Вася мне отписывает: мол, как сама решишь, нам дом в деревне ни к чему. Ну, я сундук-то и продала. За триста, по-нынешнему — за тридцать рублей.

Вася потом одумался. А было от деревни-то отрекся. Теперь вот жалеет, что отцов дом продала»[12].

Уехал отсюда «навсегда» крестьянский подросток в «большой мир», вернулся навсегда по зову свободного сердца зрелым человеком.

Вологда и Тимониха теперь для него — нераздельны. Если Вологда — дом, то Тимониха — рабочий кабинет. Так он сам распорядился своей судьбой.

И все-таки то ли здесь слово — судьба — в оговоренном нами прежде смысле?

Родился он через пятнадцать лет после революции; революция в деревне — коллективизация — застала его в младенческом возрасте, к Великой Отечественной тоже не успел подрасти настолько, чтобы стать ее непосредственным участником. Эпохальные события как бы только цепляли его жизнь, влияли на судьбу, но сами по себе не могли бы стать судьбой.

У других — не могли. У него — стали.

Судьба народа, в его прошлом, настоящем и будущем — в полном и точном смысле этого понятия,— стала личной судьбой писателя Белова.

И однако подытожим прежние рассуждения: Белов — отнюдь не крестьянский писатель, в узком смысле этого слова. Он никогда не пытается представить собственно крестьянский взгляд на вещи и явления как общенародное или общечеловеческое и тем более единственное возможное и единственно истинное мнение. Слово его произведений — это сложное в своей основе, но органичное, естественное согласование двух основных голосов в диалоге: голоса его героев, крестьянского взгляда на мир, и голоса автора[13] — того же крестьянина, но, как мы уже видели,— в его развитии, взгляда «передового вестника сил его». Такое согласование, вполне понятно, отнюдь не означает полного согласия двух этих голосов, двух взглядов.

Писатель всегда находит необходимые формы, художественные способы выявления в этом согласовании как частного — собственно крестьянского, так и всеобщего — общенародного и общечеловеческого внутри непосредственно крестьянского и проявляющего себя в произведениях Белова, как правило, через это собственно крестьянское мнение, слово, мироотношение.

VI. «Кануны»

Можно десятки раз перечитывать первую главу романа «Кануны», особенно начало ее, и каждый раз открывать нечто новое, свежее, глубинное в ее поэзии, родственной по духу и по художественной выразительности поэтике народного слова гоголевских «Вечеров»:

«Кривой Носопырь лежал на боку, и широкие, словно вешнее половодье, сны окружали его. Во снах он снова думал свои вольные думы. Слушал себя и дивился: долог, многочуден мир, по обе стороны, по ту и по эту.

Ну, а та сторона... Которая, где она?

Носопырь, как ни старался, не мог углядеть никакой другой стороны. Белый свет был всего один, один-разъединственный. Только уж больно велик. Мир ширился, рос, убегал во все стороны, во все бока, вверх и вниз, и чем дальше, тем шибче. Сновала везде черная мгла. Мешаясь с ярым светом, она переходила в дальний лазоревый дым, а там, за дымом еще дальше, раздвигались то голубые, то кубовые, то розовые, то зеленые пласты; тепло и холод погашали друг дружку. Клубились, клубились вглубь и вширь пустые многоцветные версты...

«А дальше-то что? — думал во сне Носопырь.— Дальше-то, видно, бог»... Носопырь... дивился, что нет к богу страха, одно уважение. Бог, в белой хламиде, сидел на сосновом крашеном троне, перебирал мозольными перстами какие-то золоченые бубенцы...

Носопырь искал в душе почтение к тайнам. Опять срисовывал он богово, на белых конях, воинство, с легкими розовыми плащами на покатых, будто девичьих, плечах, с копьями и вьющимися в лазури прапорцами, то старался представить шумную ораву нечистого, этих прохвостов с красными ртами, прискакивающих на вонючих копытах.

И те и другие постоянно стремились в сражения... Вновь возвращался он к земле, к тихой зимней своей во-

лости и к выстывающей бане, где жил бобылем, один на один со своею судьбой...

Ему снилось и то, что было либо могло быть в любое время! Вот сейчас над баней в веселом фиолетовом небе табунятся печальные звезды, в деревне и на огородных задах искрится рассыпчатый мягкий снег, а лунные тени от подворий быстро передвигаются поперек улицы. Зайцы шастают около гумен, а то и у самой бани. Они шевелят усами и бесшумно, без всякого толку скачут по снегу...

...Луна светила в окошко, но в бане было темно. Носопырь пощупал около, чтобы найти железный косарь и отщепнуть лучинку. Но косаря не было. Это опять сказывался он, баннушко... Баловал он последнее время все чаще: то утащит лапоть, то выстудит баню, то посыплет в соль табаку.

— Ну, ну, отдай,— миролюбиво сказал Носопырь.— Положь на место, кому говорят...

...Вверху, на горе, десятками высоченных белых дымов исходила к небу родная Шибаниха. Дымились вокруг все окрестные деревеньки, словно скученные морозом. И Носопырь подумал: «Вишь, оно... Русь печи топит. Надо и мне».

Непосредственно все это видит, чувствует, мыслит, один из второстепенных героев романа, отнюдь не поэт и не мыслитель, не столько даже «типичный представитель» крестьянской массы, сколько исключение — нищий, одинокий старик бобыль, продавший свой дом и теперь живущий в бане. Словом, далеко не передовой выразитель даже и общекрестьянских «поэтических воззрений» на мир. Но ведь и хуторской пасечник Рудый Панько — далеко не самый передовой человек своей эпохи, однако же и что бы значил даже и сам Гоголь без своего Панька... Он едва ли не первый в новой русской литературе дерзнул показать России, а через нее и всему миру жизнь «глазами» необразованного, «последнего» на лестнице социальной иерархии человека из простонародья, рассказать о мире его словами — и сколь чуден, многоцветен и широк оказался этот мир. Конечно, Гоголь открыл нам не столько индивидуальные представления простолюдина, но — через эти представления — именно поэтические воззрения народа на мир в целом. Тайна такого претворения индивидуального во всенародное — в сущности таланта писателя, которую сам Гоголь определил так: «...истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален,

когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами».

Глядя на мир глазами даже одного из крестьян, Белов сумел вместе с тем открыть нам взгляд на мир именно «глазами своей национальной стихии, глазами всего народа», ибо в конкретных представлениях его героя отразились в главном, в существенном и общие воззрения народа, так же, скажем, как непрофессиональный, но народный певец (тот же Яшка Турок в тургеневских «Певцах») отражает в сочиненной не лично им песне чувствование целого народа в равной степени, что и свое собственное.

В основе приведенной выше вступительной главы к «Канунам», этого запева ко всему роману, лежит устойчивое, выработанное тысячелетиями мирочувствование. Этот запев с одинаковым правом мог бы предшествовать повествованию о событиях десятого, четырнадцатого, девятнадцатого веков, не только произведению о северной деревне конца 20-х годов нашего столетия. И это естественно — перед нами своеобразный образ крестьянской вселенной, а вселенная, в свою очередь,— образ устойчивости (не абсолютной неизменности или статичности, но именно — устойчивости) общих закономерностей, черт, проявлений сущности мира (от крестьянского мира — общины до мира — Вселенной).

Здесь перед нами именно «весь мир»: от конкретного жизнеобитания Носопыря — деревенской баньки — до мира — «всей Руси» и Мира — Космоса, который клубится вглубь и вширь пустыми многоцветными верстами; это и внутренний мир души, который он слушает в себе, дивясь его многочудности,— и мир — весь «белый свет», что «уж больно велик». Это и мир христианских представлений, с его боговым воинством на белых конях, и мир еще более древний — языческий; мир «тот» и мир «этот»... Мир многоцветный и многомерный, движущийся и устойчивый в своем движении вширь и вглубь. Мир противоречивый, мир борющихся противоположностей и единый, вмещающий в этом единстве и «ярый свет», и «черную мглу», «тепло и холод», погашающие друг друга, «белое воинство» и «ораву нечистого», «бога в белой хламиде» — и чуть не реального, подшучивающего над стариком, словно котенок, «баннушка»...

Здесь даже отторгший себя от общей жизни деревни, не по-людски, одиноко, «один на один со своею судьбой» живущий старик вместе с тем продолжает жить и одною жизнью со всею деревней (и со всею Русью, ибо, по его крестьянским представлениям, то, что происходит в родной деревне, происходит и на всей Руси, а то, что творится на всей Руси, не минует и его Шибаниху): «Русь печи топит. Надо и мне...»

Да, перед нами образ «крестьянской вселенной». Именно крестьянской. Автор отнюдь не увлекается ее натуральным воспроизведением, ее этнографическим копированием в слове. Но он почти незаметно удерживает у читателя ощущение именно особого уклада сознания, мировидения своих героев. Воссоздавая дух и смысл этой вселенной, Белов пользуется народнопоэтическим или, как мы уже говорили, «гоголевским» слогом: «Носопырь... снова думал свои вольные думы. Слушал себя и дивился: долог, многочуден мир, по обе стороны, по ту и по эту...» — здесь именно народнопесенная поэтика, с ее звуками и смысловыми повторами, создающими определенный ритм настроения, музыку лада («думал... думы... долог»; «снова... свои вольные»); вслушайтесь хотя бы только в завораживающую ритмику одной этой фразы: «...долог, многочуден мир...» — и поймите, почувствуйте, что перед вами отнюдь не авторское: я так могу, и мне так хочется, но нечто иное — существенно необходимый здесь отголосок, отзвук того лада речи, который должен был как бы воспроизводить «лад мироздания», а музыка фразы — соответствовать «музыке сфер»: этот же, по сути, закон вполне ощутим и в древнейших славянских песнопениях, в построении фразы торжественных «Слов» (как, например, «Слова о Законе и Благодати») и т. п. То есть перед нами именно языковой уклад, отражающий «лад вселенной» в слове и через слово. У Белова — повторяю — это и общенародный, и собственно крестьянский, а еще даже и индивидуально «носопырьевский» отзвук «вселенского лада», «крестьянской вселенной»: «Мир ширился, рос, убегал, во все стороны»,— и вдруг нечто не из «гимна» — «во все бока», а затем и вовсе «носопырьевское»: «и чем дальше, тем *шибче*». Слово это не взрывает «вселенную», но уточняет, напоминает о конкретном угле зрения, конкретном ее восприятии. И далее: «Клубились, клубились вглубь и вширь пустые многоцветные *версты...*» И сам бог здесь — не только «в белой хламиде», но и с *«мозольными перстами»*, сидящий на *«сосновом крашеном троне»*,— «крестьянский

бог», не столько напоминающий ветхозаветного, сколько «старика Петрушу Клюшина, хлебающего *после бани тяпушку из толокна*». (Курсив мой.— *Ю. С.*). Это опять же «носопырьевская», личностная конкретизация, не расходящаяся, впрочем, по сути, с общекрестьянским народным представлением: только такой бог, с мозольными перстами, на сработанном своим, шибановским, умельцем сосновом троне, и мог быть отцом того Христа, чей крестный путь естественно увязывался в крестьянском сознании с «тягой земной», с судьбой пахаря-ратая,— Христа так называемого «народного Евангелия» (древнерусское «Слово о том, как Христос плугом землю орал»). Такой бог легко и естественно уживался и с дохристианским, языческим баннушкой.

И эти и другие не менее очевидные крайности и противоречия, с одной стороны, находятся в постоянном борении и движении, и с другой — вместе с тем и в столь же очевидном единстве и даже согласии лада.

Лад — центральное понятие всего творчества Белова и романа «Кануны» в частности. Лад — это основание и суть художественно воссоздаваемой писателем «крестьянской вселенной»; это — главный закон ее устроения, взаимозависимости ее движения и устойчивости, ее сохранности и единства. Это — нравственный центр идейно-художественного мира «Канунов» Белова.

Лад в «Канунах» проявляет себя именно как идеал крестьянского быта и бытия, но отнюдь не как их идеализация. В том же «запеве» немало деталей этого быта, говорящих о многом: тут и бобылья жизнь в выстывающей бане, и память о зимогорстве из нужды, и чугунок, заменяющий Носопырю не только горшок для щей, но и самовар, тут и высыхающая лучина — отрада долгих осенних и зимних вечеров, и шуршание тараканов в стенах... Одна только эта деталь: «Никита... по-стариковски суетливо полез на печь... заткнул уши куделей, чтобы не заполз таракан, и положил голову на узел просыхающей ржи» — свидетельствует, насколько далек автор «Канунов» от идеализации старой деревни, от поэтизации того, что меньше всего поддается в этом быте поэтизации, в чем, как ни странно, не раз и не два попрекали Белова иные наши критики.

Естественно, в художественном мире писателя сам лад проявляет себя в слове и не иначе как через слово писателя. Лад осуществляет целостность высокого, почти торжественного, возносящегося слова и слова бытового,

вещественного, поэтического и прозаического, авторского и собственно крестьянского, принадлежащего героям, книжного и разговорного, общеупотребительного и местного. Лад — организующий центр всех этих противоборствующих и взаимообусловленных языковых стихий, преобразующий их в единство общенационального русского литературного языка. Может быть, именно об этом-то и говорил, пророчествовал нам Гоголь:

«Наконец сам необыкновенный язык наш есть еще тайна. В нем все тоны и оттенки, все переходы звуков от самых твердых до самых нежных и мягких; он беспределен и может, живой как жизнь, обогащаться ежеминутно, почерпая с одной стороны высокие слова... а с другой стороны выбирая на выбор меткие названия из бесчисленных своих наречий, рассыпанных по нашим провинциям, имея возможность, таким образом, в одной и той же речи восходить до высоты, недоступной никакому другому языку, и опускаться до простоты, ощутительной осязанию непонятливейшего человека — язык, который сам по себе уже поэт и который недаром был на время позабыт нашим лучшим обществом: нужно было, чтобы выболтали мы на чужеземных наречиях всю дрянь, какая ни пристала к нам вместе с чужеземным образованием, чтобы все те неясные звуки, неточные названия вещей,— дети мыслей невыяснившихся и сбивчивых, которые потемняют языки,— не посмели помрачить младенческой ясности нашего языка и возвратились бы к нему, уже готовые мыслить и жить своим умом, а не чужеземным. Все это еще орудия, еще материалы, еще глыбы, еще в руде дорогие металлы, из которых выкуется иная, сильнейшая речь. Пройдет эта речь уже насквозь всю душу и не упадет на бесплодную землю. Скорбию ангела загорится наша поэзия и, ударивши по всем струнам, какие ни есть в русском человеке, внесет в самые огрубелые души святыню того, чего никакие силы и орудия не могут утвердить в человеке; вызовет нам нашу Россию,— нашу русскую Россию, не ту, которую показывают нам грубо какие-нибудь квасные патриоты, и не ту, которую вызывают к нам из-за моря очужеземившиеся русские, но ту, которую извлечет она из нас же, и покажет таким образом, что все до единого, каких бы ни были они различных мыслей, образов воспитания и мнений, скажут в один голос: «Это наша Россия; нам в ней приютно и тепло, и мы теперь действительно у себя дома, под своею родною крышею, а не на чужбине!»

Мы не раз уже обращались к Гоголю, говоря о Белове.

И не случайно. В творчестве нашего современника действительно немало гоголевского: не из Гоголя, но — от Гоголя. Можно было бы привести целые эпизоды, сцены из тех же «Канунов», явно сопоставимых с гоголевскими сценами из «Вечеров» и «Миргорода». Я не стану этого делать, во-первых, потому, что читатели и сами без труда откроют «Гоголя» в Белове, а во-вторых, дело не только в самих по себе сценах и эпизодах, и даже не в родственных чертах народного юмора у обоих писателей, и не в воспроизведении народно-праздничных традиций, представлений, но в строе самой по себе народнопоэтической речи у того и другого. Да, здесь много общего и родственного, хотя в каждой фразе Гоголя пышет роскошью стихия народной жизни его родной Малороссии — Украины, а у Белова — суровая неброскость Северной Руси.

«Месяц висел над отцовской трубой, высокий и ясный, он заливал деревню золотисто-зеленым, проникающим всюду сумраком. Может быть, в самую душу. Широко и безмолвно светил он над миром» — картина столь же беловская, сколь и «гоголевская» — чуть не из «Страшной мести» или «Майской ночи». Но: «И ходила осень по русской земле... Как ходит странная баба непонятного возраста: по золотым перелескам, промеж деревьев, собирая в подол хрусткие рыжики» — это уже «северный», собственно Белов. Можно бы, кажется, и так разграничить его. Но — нельзя. Нельзя, потому что эта специфически северная, «собственно» или узко беловская поэтика жизни находится в ладу с «южнорусской», собственно гоголевской (имея в виду, конечно, Гоголя — автора «Вечеров» и «Миргорода»), восходя к ладу общерусской образно-языковой стихии. Как это было и у «среднерусских» Тургенева, Толстого, Есенина, «севернорусского» Пришвина, «южнорусского» Шолохова, «петербургского» Достоевского, как у того же «малорусского», как, впрочем, и «петербургского», Гоголя...

В общем стилевом мире беловского творчества явны, конечно, и «аксаковский», и «глеб-успенский» и «пришвинский» и «шолоховский» пласты, но все же наиболее родственна эта стилистика по своим народнопоэтическим началам, на мой взгляд, гоголевской стилистике «Вечеров» и «Миргорода». Обе они — каждая по-своему — из одного общерусского истока — народнопоэтического начала.

Я не хочу сказать, что все те надежды, которые возлагал Гоголь (в приведенном выше заключительном отрывке из его статьи «В чем же, наконец, существо русской

поэзии и в чем ее особенность») на будущее русского слова, вполне и полностью оправдались уже, скажем, в творчестве Белова или тем более только в его творчестве. Но Белов — один из тех наших современных писателей, чье творчество действительно на пути к тому идеалу литературы, который намечал и предрекал в будущем Гоголь:

«Другие дела наступают... Как во время младенчества народов служила она и тому, чтобы вызывать на битву народы... так придется ей теперь вызывать на другую, высшую битву человека — на битву уже не за временную нашу свободу, права и привилегии, но за нашу душу... Много предстоит теперь... возвращать в общество то, что есть истинно прекрасного и что изгнано из него нынешнею бессмысленною жизнию... Самая речь их будет другая; она будет ближе и родственнее нашей русской душе; в ней слышнее выступят наши народные начала».

Подлинно русскому писателю, утверждал революционный демократ Белинский,— «Россию нужно любить на корню, в самом стержне, основании ее», а корень ее, ее основание — «простой русский человек, на обиходном языке называемый крестьянином и мужиком».

Родоначальник социалистического реализма Горький, продолжая все ту же мысль, указывал: «Нам снова необходимо крепко подумать о русском народе, вернуться к задаче познания духа его».

В суровые предвоенные и особенно в годы Великой Отечественной со всею определенностью встала перед писателями задача огромной исторической важности, о которой Алексей Толстой сказал так: «На нас всей тяжестью легла ответственность перед историей нашей Родины. Позади нас — великая русская культура, впереди — наши необъятные богатства и возможности... Родина — это движение народа по своей земле из глубин веков к желанному будущему, в которое он верит и создает своими руками для себя и своих поколений. Это... вечно рождающийся поток людей, несущий свой язык, свою духовную и материальную культуру и непоколебимую веру в законность и неразрушимость своего места на земле».

Вот почему все большие писатели прошлого и настоящего так или иначе, но не могли и не могут обойти в своем творчестве проблемы «познания духа» народа, в том числе и крестьянства,— исторической, духовной и материальной

основы и корня всего народа, его духа. Вот почему и проблема русской деревни в один из решающих моментов ее тысячелетней истории — «на пороге» революционного перехода от вековой традиционной жизни к новому социалистическому укладу — не случайно привлекает к себе серьезных современных художников, рождает немало подлинно выдающихся полотен — от классических «Поднятой целины» Михаила Шолохова и «Мирской чаши» Михаила Пришвина до недавних «Мужиков и баб» Бориса Можаева и «Драчунов» Михаила Алексеева. Писатели ощущают потребность и необходимость объективного, с учетом опыта современности, художественного анализа прошлого, выявления как положительных, так и отрицательных (отсутствие каких бы то ни было аналогий колхозного строительства, вынужденная обстоятельствами спешка, перегибы, акты прямого враждебного левацко-троцкистского искажения партийной политики в отношении к «середняку» и к крестьянству в целом и т. д. и т. п.) факторов, определивших ход революции в деревне. Осмыслить и оценить это прошлое — не ради него самого, не с тем, чтобы задним числом его «подправить», воздать кому должное, а кому «на орехи», но, объективно разобравшись в прошлом, реально оценить настоящее — таковы, в принципе, смысл и цель любого обращения всякого большого художника к истории.

Современные и будущие судьбы русской деревни, крестьянства как существенной составной того единства, которое мы зовем судьбами всего народа, судьбами Родины,— главная проблематика творчества Белова в целом, которая закономерно привела писателя к необходимости художественного исследования народа в эпоху революционного великого перелома в деревне (роман «Кануны» — первая книга задуманного писателем многотомного труда) и исследования научно-художественного («Лад. Очерки народной эстетики»). И повторим, главный ключ к пониманию проблематики, идеи и форм художественного воплощения «Канунов», безусловно, нужно искать в неслучайной для Белова идее его «Лада».

Обратимся еще раз к «запеву» романа «Кануны», к образу его «крестьянской вселенной». Мы уже говорили о его как бы неподчиненности времени, об устойчивости, сохранности при всех его внутренних борениях. Однако если мы еще раз внимательно перечитаем этот «запев», то почувствуем какую-то неопределенную тревогу, ощущение неслучайности скопления сближающихся крайно-

стей, грозящих единству и целостности этой вселенной. В самом деле: «Мир... убегал»; «Сновала везде *черная мгла*. Мешаясь с *ярым светом*»; «*тепло и холод* погашали друг дружку»; «*в веселом*... небе табунятся *печальные* звезды» и т. д., так что действительно в нашем сознании начинает возникать образ лада в состоянии некоего кризиса.

Этот образ лада в состоянии кризиса, «на пороге», конечно же дан в «запеве» как бы во все том же вневременном обобщении. Но вся глава заканчивается своеобразным переводом этого вневременного, обобщенного образа в конкретно-историческое измерение: «Шла вторая неделя святок, святок нового тысяча девятьсот двадцать восьмого года». А это значит, что две с небольшим недели назад закончил работу XV съезд ВКП(б) (проходил со 2 по 19 декабря 1927 года), указавший курс на коллективизацию сельского хозяйства. Роман «Кануны» и рисует состояние деревни накануне серьезнейших и решительнейших за всю многовековую ее историю революционных преобразований.

Нужно ли видеть в «Канунах» своего рода плач по уходящей традиционной деревне, своеобразные поминки по дорогому сердцу, но все-таки покойнику, или же, может быть, своего рода «мирской пир»? Вспомним центральный образ «мирской чаши» в одноименной повести М. Пришвина — чаши, в которой перекипают традиционные представления о добре и зле, красоте и безобразии,— перекипают, дабы прошло, очистившись от лжи и скверны, через эту мирскую, вселенскую огненную купель лишь самое стойкое, самое несокрушимое, что и стало бы духовной пищей обновленному в борениях человечеству...

Да, убежден, что именно этот образ пришвинской «чаши мирской» более всего родствен по идее образу «мирского пира» в романе «Кануны» с его плачем и радостью, с его тревогами и надеждами, с его борениями и торжеством человеческого в человеке, с преодолением зла добром.

Но что же создает, по Белову, кризисное состояние «на пороге» в его «Канунах», что угрожает разрушению лада?

Перед нами деревня в том ее состоянии, когда новое, советское (пошло уже второе десятилетие со времени победы Октябрьской революции), и старое, традиционно крестьянское, вживаются, ищут и находят — в главном —

согласие единого лада жизни. Советская власть дала крестьянину основное — землю в вечное пользование, уничтожила эксплуатацию человека человеком, и тем более теперь, когда уже позади самые лихие времена гражданской войны (участие в которой подавляющего большинства крестьянства на стороне революции сыграло не последнюю роль в победе и укреплении Советской власти во всей стране), годы тревог и сомнений «военного коммунизма» с его продразверстками, вынужденно легшими нелегким бременем прежде всего на крестьянские плечи,— теперь, когда все это уже позади, Советская власть никак не могла восприниматься абсолютным большинством крестьянства некоей угрозой своему нынешнему или будущему состоянию, надеждам, устремлениям. Напротив, как о том свидетельствует и роман «Кануны»,— именно Советская власть рассматривается как единственно своя, как власть, способная и долженствующая защитить крестьянские интересы.

И все-таки перед нами в «Канунах» явно ощущаемое состояние старого крестьянского «лада» — в тревоге, в предчувствии разлада.

Попробуем разобраться в другой стороне проблемы: ведь перед нами уже советская, но еще не колхозная деревня, деревня канунов *коллективизации*. Может быть, в этом-то и суть разлада «крестьянской вселенной» романа? Нет. И здесь нужно со всей определенностью сказать: сама по себе идея коллективного землепользования и коллективного труда не могла ни испугать, ни оттолкнуть крестьянство, а стало быть, и внести в мир его представлений серьезный разлад. Не могла уже и потому, что несмотря на все свои «частнособственнические инстинкты», на все свое стремление к единоличному хозяйствованию, выработанное реальной действительностью в условиях всеобщего буржуазно-частнособственнического соблазна, тот же крестьянин всегда и знал, что эти его устремления факт, а не истина, ибо истина в том, что, по его народно-крестьянскому миропониманию, земля — «богова», то есть никому лично принадлежать не может, но ею позволено пользоваться лишь тому, кто сам орет ее, обильно поливая собственным потом. В идее коллективного хозяйствования не мог не видеть крестьянин хоть и новую форму, но все-таки традиционной для него общины — мира. И не случайно именно наиболее думающие вперед, работящие, крепкие, а стало быть, и наиболее уважаемые «опчеством» мужики после недолгих сомнений и колебаний, как пра-

вило, среди первых записывались в колхоз, подавая пример и другим,— о том свидетельствует роман Василия Белова «Кануны».

В чем же тогда корень зла? Что могло угрожать эстетике и этике крестьянского лада?

Конечно, даже и сама по себе идея вполне мирного, «ладного» вживания традиционной деревни в социализм отнюдь не предполагала при этом некоей идилличности. Говоря «о *долгих муках родов*, неизбежно связанных с переходом от капитализма к социализму»[14], Ленин, как видим, прекрасно отдавал себе отчет и о возможностях и даже неизбежностях трудностей и издержек такого перехода. Однако, что касается «Канунов», то суть дела здесь явно не в такого рода трудностях и издержках, главный конфликт романа — не в одном только естественном зазоре между возможностью, идеей, теорией колхозного строительства и живым, конкретным воплощением этих же идей и теорий. Не следует забывать, что революция — любая революция, в том числе и в деревне,— осуществляется не только как построение нового в борьбе со старым. Не менее серьезным и существенно отличным от вышеназванного был конфликт между разными, и принципиально разными, взглядами на цели, задачи, а стало быть и формы, и методы построения нового и — борьбы со старым.

Задачи, цели, формы и методы социалистического строительства в деревне, как известно, были разработаны В. И. Лениным. Вспомним, какова же была программа Ленина по этому вопросу. «Едва ли все понимают,— писал он в работе «О кооперации»,— что теперь, со времени Октябрьской революции... кооперация получает у нас совершенно исключительное значение. В мечтаниях старых кооператоров много фантазии... Но в чем состоит их фантастичность? В том, что люди не понимают основного, коренного значения политической борьбы рабочего класса за свержение господства эксплуататоров. Теперь у нас это свержение состоялось, и теперь многое из того, что было фантастического... в мечтаниях старых кооператоров, становится самой неподкрашенной действительностью.

У нас, действительно, раз государственная власть в руках рабочего класса, раз этой государственной власти принадлежат все средства производства, у нас, действительно, задачей осталось только кооперирование населения. При условии максимального кооперирования населения само собой достигает цели тот социализм, который ранее вызывал законные насмешки, улыбку, пренебрежи-

тельное отношение к себе со стороны людей, справедливо убежденных в необходимости классовой борьбы, борьбы за политическую власть и т. д.»[15].

Итак, «... кооперация в наших условиях сплошь да рядом совершенно совпадает с социализмом»[16], а потому и будет «возможно более *простым, легким и доступным для крестьянина»* путем «перехода к новым порядкам»[17].

Во-вторых, задача кооперирования должна была решаться, как сказали бы теперь, комплексно, одновременно с задачей создания в деревне материальной основы коммунизма и «культурного развития всей народной массы». А «для этого требуется целая историческая эпоха. Мы можем пройти на хороший конец эту эпоху в одно-два десятилетия. Но все-таки это будет особая историческая эпоха, и без этой исторической эпохи, без поголовной грамотности... и без материальной основы этого, без известной обеспеченности, скажем, от неурожая, от голода и т. д., — без этого нам своей цели не достигнуть»[18]. Всякая же торопливость, размашистость, скоропалительность в этом деле, попытка решить его «нахрапом или натиском, бойкостью или энергией»[19] вредна, это, «можно сказать, гибельно для коммунизма». «Нет,— пишет Ленин.— Начать следует с того, чтобы установить общение между городом и деревней, отнюдь не задаваясь предвзятой целью внедрить в деревню коммунизм. Такая цель не может быть сейчас достигнута... Постановка такой цели принесет вред делу вместо пользы»[20].

И вся программа в целом (оказавшаяся, как мы знаем, завещанием Ленина), и эти предупреждения были не случайны: задача перехода деревни на основы социалистического хозяйствования должна была быть решена, но пути к ее решению предлагались слишком разные.

Конечно, роман Белова не претендует на художественный анализ конкретной исторической ситуации во всей ее полноте и сложности, но вне ее понимания невозможно и оценить вполне идейно-проблематическое содержание «Канунов». Роман, как мы уже не раз повторяли, написан как бы с точки зрения самих крестьян, а они вряд ли могли отчетливо воспринимать сложную общеполитическую и идеологическую ситуацию: для них, скажем, уже и уездный уполномоченный Игнат Сапронов в значительной мере представляет собой и реальную власть, и реальную политику. Но именно по его поступкам и заявлениям

должны бы судить они об отношении власти к себе, к крестьянству в целом. Какую же силу представляет собой Игнат Сапронов, которому отведена в романе столь значительная и, я бы сказал, зловещая роль. Сам по себе человек он малозначительный, никогда не отличавшийся любовью к труду, ничего доброго до сих пор никому не сделавший. Не знают за ним мужики и каких-либо особых заслуг перед Советской властью, человек он неуважаемый в деревне, но вот он буквально врывается в нее, потрясая револьвером, ища в каждом врага, потому что ему нужны враги.

«Еще в отрочестве его ущемленное прошлыми обидами самолюбие начало неудержимо расти: пришло его, Игнахино, время... Но и теперь жизнь казалась ему несправедливой насмешницей, и он вступил с нею в глухую, все нарастающую вражду. Он ничего не прощал людям, он видел в них только врагов, а это рождало страх, он уже ни на что не надеялся, верил только в свою силу и хитрость. А уверовав в это, он утвердился в том, что и все люди такие же, как он, весь мир живет только под знаком страха и силы... Доброту расценивал как притворство и хитрость...» Конечно, ему, Игнату Сапронову, тоже, как и его односельчанам, нелегко вникнуть в политическую суть троцкизма, но по своему отношению к миру, к людям он — готовое орудие внедрения самой этой сути троцкизма в традиционный уклад жизни родной деревни. И однако политически «темные» мужики не путают реальную власть над ними Игнахи и Советскую власть, хотя они вряд ли пока еще ведают об Игнашкином троцкизме (как и он сам), пожалуй, не знают они еще и о разгроме троцкизма на съезде партии.

Вот он врывается в церковь во время венчания Павла Пачинова с Верой, решив немедленно провести прямо здесь, сейчас, митинг, посвященный помощи китайским революционерам:

«Голос у Игнахи сорвался, народ от изумления не знал, что делать. Кто-то из подростков хихикнул, кто-то из девок заойкал, бабы зашептались, иные старики забыли закрыть рот.

— Проведем, товарищи, шибановское собрание граждан! Я как посланный уисполкома...

— Дьяволом ты послан, а не исполкомом! — громко сказал Евграф.

— Господи, до чего дожили...

. . . .

— Товарищи, обращение подписал предисполкома МОПРа...»

Что должны были чувствовать мужики? Мир существовал тысячи лет, было и худое, и хорошее, бывали времена и ненадежные, и страшные, но никогда еще не врывалось в их мир нечто неведомое им, чуть не потустороннее, чему они обязаны были внимать и соответствовать, но чего никак не умели уразуметь: лодырь, бездельник, человек никчемный, Игнашка — теперь начальство и при оружии, а мужики работящие, всеми уважаемые — во врагах ходят, а тут еще все эти неведомые, но устрашающие: МОПР, АПО, ОГПУ, ВИК, ККОВ, СУК, резолюции, контрактации, активизации... Отсюда и настороженное отношение к жизни, к будущему, к настоящему.

Что же, однако, произошло? Благодаря каким обстоятельствам никчемный Игнашка превратился вдруг в столь значительное лицо, для которого народ ничто, а он, Игнаха, все?

«Народ скажет, а Сапронов укажет... Время-то, вишь, ненадежное...»— ропщут мужики. Да и сам председатель ВИКа Степан Лузин, слышно, проповедует: «Мы... переделаем всю Россию. От старой России не останется камня на камне...» Но вот когда старый партиец, секретарь губкома Иван Шумилов предлагает ему почитать «откровения троцкиста», чтобы как-то определить свою позицию, тот же Лузин признается: «Я и Маркса-то еще не все читал, а ты мне троцкистов суешь...»

Неспокойно не только в крестьянской вселенной, разлад в сознании даже и секретаря губкома, так что дело, конечно, далеко не в одном Игнате. Шумилов был прежде всего членом партии. Никогда и нигде не сомневался он ни в правоте партийного дела, ни в необходимости демократического централизма... Он не только уважал, но и исполнял в точности все директивы центра. И до недавних пор у него не было противоречия между тем, что надо, и тем, что хочется. Но вот... он стал глухо ощущать это противоречие... раздражение рождалось оттого, что последние директивы и впрямь зачастую противоречили друг другу...

«— Вероятно, и в нынешнем Политбюро нет единого мнения,— делится он своими сомнениями с Лузиным.

— А куда Сталин глядит?

— Сталина, Степан, в Москве считают почему-то правым. И всё Политбюро вместе с ним.

— Все это троцкистские штучки...»

Троцкистские штучки действительно, как мы знаем, дорого обошлись и партии, и государству, и народу.

Конечно, было бы наивным свести весь комплекс проблем, возникших в связи с коренным преобразованием деревни, исключительно к проблеме троцкизма. Здесь, как мы уже говорили, безусловно сказалось и отсутствие какого бы то ни было опыта, и напряженная внутренняя (борьба с кулачеством) и внешняя ситуация, диктовавшая необходимость проведения партийной линии по коллективизации крестьянства в кратчайшие сроки, и известного рода перегибы, но — и столь же безусловно — все эти проблемы могли быть решены менее болезненно, если бы в исторически предопределенный ход событий не вмешалась сила враждебная, осознанно противопоставившая себя партии и народу, но пытавшаяся выступать от имени партии и революции.

Вне понимания существа этой проблемы мы вряд ли можем рассчитывать и на понимание идейно-проблематического содержания романа «Кануны».

«В течение многих лет,— пишет современный исследователь этой проблемы, — В. И. Ленин разоблачал троцкизм как систему взглядов, органически чуждую марксизму, интересам рабочего класса. Он до конца раскрыл оппортунистическую, меньшевистско-капитулянтскую сущность троцкистской «теории перманентной революции», давал решительный отпор попыткам Троцкого подорвать идейные и организационные основы партии»[21]. Именно с позиции «перманентной революции» «Троцкий и его сторонники отрицали ленинскую теорию о возможности победы социалистической революции... в одной отдельно взятой стране... Упрекали Ленина в национальной ограниченности»[22].

Троцкий, писал В. И. Ленин, своими теориями и действиями «группирует всех врагов марксизма», «объединяет всех, кому дорог и люб идейный распад»[23].

Не менее острая и принципиальная борьба развернулась между Лениным и Троцким уже после победы Октябрьской революции по вопросу о формах и методах построения социализма в Советской России.

Если Ленин ориентировал партию и страну на союз пролетариата и крестьянства, на созидательные задачи строительства социализма: «Диктатура пролетариата,— указывал он,— есть особая форма классового союза между пролетариатом, авангардом трудящихся, и многочисленными непролетарскими слоями трудящихся (мелкая

буржуазия, мелкие хозяйчики, крестьянство, интеллигенция и т. д.), или большинством их, союза против капитала...»[24],— то цели и задачи троцкизма сводились к иному, противоположному: «Только разрушение, и только оно, способно обновлять мир». Только «разруха,— доказывал Троцкий на IX съезде РКП(б) в 1920 году,— уничтожавшая и разбивавшая все на своем пути, вместе с тем очищала путь для нового строительства»[25]. Сама революция в России рассматривалась Троцким отнюдь не как средство перехода к построению нового, социалистического общества, но лишь в качестве средства и плацдарма разжигания мировой революционной войны, в которой могут погибнуть и Советская власть, и сама Россия, что не будет большой бедой, поучал Троцкий, ибо цель не создание справедливого строя в России, но именно всемирная революция. Пролетарские массы рассматривались как действенная сила, орудие такой революции, или, как он сам называл, «муравьи революции», крестьянство же, в лучшем случае, как балласт, нуждающийся в переделке. Необходимо «прижать крестьянина», говорил он. И более того. В России в то время было два основных рода тружеников-земледельцев: крестьянство и казачество. В отношении казачества установка Троцкого сводилась к одному: «Уничтожить казачество, как таковое, расказачить казачество — вот наш лозунг. Снять лампасы, запретить именоваться казаком, выселить в массовом порядке в другие области»[26]. Это было заявлено в 1919 году. Той же, по сути, была и программа троцкизма по отношению к крестьянству. Через год, в 1920 году, на IX съезде партии Троцкий выступил с программой «милитаризации труда», и в первую очередь крестьянства: «Поскольку мы перешли теперь к широкой мобилизации крестьянских масс, во имя задач, требующих массового применения, постольку милитаризация (крестьянства) является безусловно необходимой. Мы мобилизуем крестьянскую силу и формируем из этой мобилизованной рабочей силы трудовые части, которые приближаются по типу к воинским частям... В военной области имеется соответствующий аппарат, который пускается в ход для принуждения солдат к исполнению своих обязанностей. Это должно быть в том или другом виде и в области трудовой. Безусловно, если мы серьезно говорим о плановом хозяйстве, которое охватывается из центра единством замысла, когда рабочая сила распределяется в соответствии с хозяйственным планом на данной стадии развития, рабочая масса не может быть бродячей Русью.

Она должна быть перебрасываема, назначаема, командируема точно так же, как солдаты... Эта мобилизация немыслима без... установления такого режима, при котором каждый рабочий чувствует себя солдатом труда, который не может собою свободно располагать, если дан наряд перебросить его, он должен его выполнить; если он не выполнит — он будет дезертиром, которого — карают!»[27]. Наглядное представление о серьезности того «социализма», который предусматривал Троцкий, дает следующее его недвусмысленное заключение: «Утверждение, что свободный труд... производительнее труда принудительного, было безусловно правильно в применении к строю феодальному, строю буржуазному»[28], но не к социализму.

«Насколько далеко заходили троцкисты в ставке на администрирование и притеснение масс,— пишет современный исследователь проблемы,— видно из выступления Гольцмана, который на Московской партийной конференции 1920 г. предлагал насаждать меры беспощадной палочной дисциплины по отношению к рабочим массам. «Мы не будем останавливаться,— угрожал он,— перед тем, чтобы применять тюрьмы, ссылку и каторгу по отношению к людям, которые не способны понять наши тенденции»[29].

Тенденции троцкизма были поняты правильно: последние письма и статьи, с изложением программы кооперации, продиктованные Лениным незадолго до смерти (декабрь 22-го — март 23-го года), как раз учитывали и такого рода программные заявления и возможные результаты их направленности. Троцкизм надеялся «внести разлад в советское общество, восстановить рабочий класс против крестьянства и оба эти класса — против интеллигенции... вбить клин в отношения между партией и народом, между рядовыми коммунистами и партийным руководством, между людьми старшего поколения и молодежью». В 1934 году на XVII съезде партии Н. К. Крупская говорила: «...линия Троцкого привела бы страну к гибели»[30].

Левацко-троцкистские взгляды на задачи и цели революции распространялись, конечно, не только на отношение к трудящимся массам, в первую очередь к крестьянству, но имели и прямое отношение едва ли не ко всем сферам традиционного уклада жизни: к семье и браку, к личности человека, к искусству, к культуре вообще. «С точки зрения социалистической является совершенно бессмысленным взгляд отдельного члена общества на свое тело как на свою безусловную личную собственность, потому что индивид есть лишь отдельная точка

при переходе рода от прошлого к будущему. Но в десять раз более бессмысленным является такой взгляд на «свое» потомство...» Необходимо «полное и безусловное право общества довести свою регламентацию до вмешательства в половую жизнь для улучшения расы путем естественного подбора».

Как видим, угроза действительно существовала, и далеко не для одной только «крестьянской вселенной». В романе Белова «Кануны» именно эта ситуация естественно находит отражение прежде всего через «деревенский» материал. Действие романа и открывается картиной деревни самого начала 1928 года, деревни, уже встревоженной надвигающейся на нее «милитаризацией» и программой «ущемления крестьянства», превращения его в «муравья революции», вываренного «в купели чугуна»... Правда, как мы уже говорили, к моменту начала романа идейно-политическая ситуация в стране начала меняться: состоявшийся в декабре 1927 года XV съезд партии осудил взгляды Троцкого, сам он и его ближайшие сподвижники были исключены из рядов ВКП(б). Однако, как показали дальнейшие события, троцкизм — это отнюдь не один только Троцкий и кучка его единомышленников. Троцкий был даже выдворен из страны, но троцкизм на этом не успокоился, и не мог успокоиться ни в нашей стране, ни в международном масштабе. Непростая борьба с идеологией и практикой троцкизма еще только предстояла партии и народу. Особенно драматически обостренные формы обрела она в области колхозного строительства, в отношении к крестьянству в целом, что и нашло свое отражение в «Поднятой целине» Шолохова, в «Люди не ангелы» Стаднюка, в «Касьяне Остудном» Акулова, в «Драчунах» Алексеева и в романе Белова «Кануны».

Троцкизм — это определенная идеология и практика, начавшиеся не с Троцкого и не ушедшие с политической мировой арены ни с его выдворением из СССР, ни с его смертью. Троцкий — только один из ярких выразителей этой идеологии. В этом смысле типологические черты троцкизма просматриваются с давних времен и находят вполне современное обличие и в нечаевском «Катехизисе революционера», проповедовавшем «страшное, полное повсеместное и беспощадное разрушение» (нечаевщина нашла отражение в бесовстве шигалевщины в романе Достоевского «Бесы»), во всей той «бесовщине», предусматривавшей для человечества, и прежде всего для России, то мироустроение, которое Маркс и Энгельс определили

как «прекрасный образчик» казарменного коммунизма», и в более позднем анархосоциализме.

Троцкизм, к сожалению, живуч и в наши дни. Он наглядно проявляется в идеологии и практике Израиля на оккупированных арабских землях (как известно, международный сионизм не раз поддерживал и троцкизм, и лично Троцкого), и опять же не случайно: идеология троцкизма «близко смыкается с космополитической идеологией монополистического капитала. А та, как известно, всегда насаждала безразличное отношение к судьбам и социальным проблемам отдельных государств, проповедовала национальный нигилизм... Космополитизм не только методологическая база троцкистской идеологии. В нем нашли воплощение основные черты троцкизма, его враждебность коренным интересам прогрессивных и демократических, миролюбивых и антиимпериалистических сил». Троцкистский космополитизм коварен и не сразу распознаваем, ибо маскируется «левой» фразой»[31]. Троцкизм готовил Советской России судьбу коренного населения Южной Африки под расистской эгидой «белого меньшинства»; правда, как точно сказано, маскируясь «левой» революционной фразой, как это и случилось недавно в Кампучии...

В «Канунах» перед нами предстает (прежде всего на «деревенском», конечно, материале, хотя мы видим в романе и не менее живые картины жизни губернской Вологды, Москвы, с ее рабочим бытом, уличной суетой и даже приемной самого Калинина) эпоха в ее движении, ее диалектической борьбе противоположностей, с ее «законами разложения» и «законами нового созидания», пользуясь словами Достоевского. Сознательные и бессознательные троцкисты, Игнахи местного, областного и мирового масштаба, используя «левую революционную» фразу, действуют в направлении — как бы похуже: как бы от всей России камня на камне не оставить; другой тип разрушителей, вольно или невольно содействующих разладу,— формалисты, чуждые всему деревенскому, презирающие эту «косную массу», единственным средством общения с которой является для них язык административных угроз. Настоящие же партийцы, для которых народные массы — не просто сырьевой материал для «революционной» переделки всего мира, но именно народ, для которых судьбы революции кровно связаны с судьбами народа (такие, как тот же секретарь губкома Иван Шумилов), как и трудовое крестьянство, при всем разладе

ненадежного времени, определяемом законами разложения,— делают все, чтобы было как лучше. Именно они представляют в романе силу преодоления законов разложения, законов разлада. Через них действуют законы созидания, ищущие пути к общему ладу жизни. Образ и даже символ такого созидания в «Канунах» — строительство шибановцами новой мельницы, необходимой деревне, под глумливые ухмылки и прямые угрозы Игнахи Сапронова. Строительство — это и образ извечного исторического оптимизма народа, оптимизма преодоления «ненадежного», сапроновского, времени; это и образ традиционной тяги крестьян-тружеников к коллективному созидательному труду в общем деле. Именно эти-то созидательные мужики первыми почувствовали нечуждость для себя и возможностей общего труда в колхозе: «...вот что скажу,— рассуждает Данило Пачин,— сообща-то мужикам и раньше бывало легче. А когда земли у всех тапериче, так и сам бог велел сообча. Обзаводиться-то. Один-то я рази купил бы железный-то плуг? А мы вон ишшо и веялку завели. А в маслоартель породистый бык куплен, тоже ведь коллектив. Все чин чином идет-то...» Хотя — далеко не все. Его-то, Данилу Пачина, при посредстве Игнахи Сапронова зачислили в кулаки, лишили гражданских избирательных прав. Вот и пришлось ехать мужику (без крайней надобности так бы никогда, поди, и не выбрался) — ехать в Москву, искать правды у самого Калинина. «Мужик-то он наш, тоже деревенский,— думал Данило,— должон разобраться, должон воротить права. Господи благослови!» Характерно здесь это «наш»: Игнаха ведь тоже деревенский, но «не наш». Немало походила по мукам живая душа крестьянина, но в конце концов справедливость восторжествовала — вернули Даниле Пачину его права, так что и действительно — «все чин чином». Но впереди еще, видимо, многое предстоит шибановцам («Кануны» хоть и вполне самозначимый роман, но вместе с тем только первая книга задуманной писателем трилогии о судьбах деревни). О том свидетельствует и финал романа: в звериной злобе, разоблаченный (в Шибанихе узнали, что он давно уже самозванец — что само по себе символично,— лишенный партийного билета,— стало быть, конец его власти над мужиками), Игнатий Сапронов пытается разрушить хотя бы мельницу, все-таки построенную шибановцами, несмотря ни на какие его угрозы. Жестокая драка, борьба молодого Павла Пачина с Игнатием за мельницу вырастает в финале «Канунов» до символа извечной борь-

бы разрушения и созидания. Павел Пачин — личность, в полном и точном смысле этого слова не только способная к созиданию, но и готовая отстаивать его. Нужно сказать, что «Кануны» в целом и строятся Беловым таким образом, что сначала мы воспринимаем крестьянство в целом, в массе; затем из этой массы начинаем выделять могучие, запоминающиеся характеры (Данило и Павел Пачины — словно вошли в роман с известной картины Павла Корина «Отец и сын»), и, наконец, в процессе борьбы разрушительных и созидательных сил проявляются и другие крестьянские личности.

Трудно пока, конечно, по первой книге судить о полном воплощении замысла трилогии, но, думаю, есть основания полагать, что в результате мы будем иметь своеобразную крестьянскую эпопею, в которой такие определяющие ее идейно-проблематическое содержание понятия, как *разлад* и *лад,* несут в себе, по существу, те же начала, что и образы *войны* и *мира* в эпопее Льва Толстого, но безусловно, имеющие, кроме своей обобщенно-типологической значимости, и конкретно-историческое наполнение.

Вместе с тем убежден, что, сколь бы ни был значителен, остропроблемен и актуален в «Канунах» сам по себе художественный анализ конкретной социально-исторической ситуации, все-таки не он составляет единственную, а может быть даже (будущее покажет), и главную цель писателя, не он несет на себе (но лишь выявляет и остро проявляет) центральную и уже более современную, нежели собственно историческую, идейную и проблематическую наполненность романа.

«Кануны» — роман, написанный с учетом всего опыта XX века. Прежде всего опыта истории нашего народа и его неотъемлемой части — крестьянства. В том числе, и не в последнюю очередь,— истории развития культуры нашего столетия, культуры в самом широком смысле слова. Не случайно, как это уже было подмечено в нашей критике[32], появление в романе такого «культурного типа», «кающегося дворянина», как Владимир Сергеевич Прозоров. Это как бы герой поздних романов Толстого или рассказов Чехова — один из тех интеллигентов, гуманистов, доживший до эпохи «Канунов». В отце Иринее и Николае Рыжке словно ожили в иной исторической обстановке судьбы лесковских «соборян» — Савелия Туберозова и Ахиллы Десницына и т. д. Но дело не в самих по себе образах такого рода.

Судьба культуры — в ее прошлом, настоящем и будущем, в ее движении — не только входит у Белова в диалектику общих борений лада и разлада, уточняя, обостряя, проявляя, осложняя и так далее собственно социально-исторические конфликты и противоречия, но во многом и является тем углом зрения, который определяет своеобразие «Канунов» и творчества Белова в целом.

Обратимся еще раз к опыту Сергея Есенина. Его, как и Белова, как и большинство писателей, причисленных к «деревенщикам», не раз обвиняли в идеализации старой деревни, в поэтизации отжившего, в желании сохранить хотя бы в поэтическом образе «идиотизм крестьянского быта», нищету, примитивность хозяйствования и человеческих отношений и т. д. и т. п. Сам же Есенин заявлял, и не однажды, о другом. Так, в «Железном Миргороде» он писал:

«Я объездил все государства Европы и почти все штаты Северной Америки... Мне страшно показался смешным и нелепым тот мир, в котором я жил раньше. Вспомнил... про нашу деревню, где чуть ли не у каждого мужика в избе спит телок на соломе или свинья с поросятами, вспомнил после германских и бельгийских шоссе наши непролазные дороги и стал ругать всех, цепляющихся за «Русь», как за грязь и вшивость. С этого момента я разлюбил нищую Россию». Но: «Если сегодня держат курс на Америку, то я готов тогда предпочесть наше серое небо и наш пейзаж: изба, немного вросла в землю, прясло, из прясла торчит огромная жердь, вдалеке машет хвостом на ветру тощая лошаденка». Что это: кричащие противоречия крестьянского характера, уже не желающего жить в нищете, предпочитающего бельгийские дороги российскому бездорожью, но все еще цепляющегося за родимую «лошаденку»? Нет. Тут не противоречие, тут именно цельность. Да, говорит Есенин, знакомая картина, которую я вам нарисовал, это не то что Европа, не говоря уже об Америке, но, с другой стороны, промышленная цивилизация дала миру Рокфеллеров и Маккормиков, а «нищая Русь» под «серым небом» — это все-таки «то самое, что растило у нас Толстого, Достоевского, Пушкина, Лермонтова...». Машинная же, промышленная культура — «это тот смрад, где пропадает не только искусство, но и вообще лучшие порывы человечества»,— та «громадная культура машин, которая создавала славу Америке, есть только результат

работы индустриальных творцов и ничуть не похожа на органическое выявление гения народа».

А нужно сказать, именно в 20-е годы «апостолы» новой «пролетарской», «революционной» культуры в нашей стране особенно безапелляционно утверждали культ машины, одновременно ведя борьбу со старым, классическим, традиционным. Такого рода «хулители старых устоев,— писал Есенин,— не способные создать что-либо сами», требовали «сбросить Пушкина с корабля современности», убеждали:

Во имя нашего завтра сожжем Рафаэля,
Растопчем искусства цветы...

Что же до культуры народной, не говоря уже крестьянской, то таковые понятия просто не существовали для апологетов машинно-промышленного идеала, разве что только в смысле грязи да беспросветной дремучести...

Вот эта ситуация хотя и не нашла пока в «Канунах» непосредственного, прямого сюжетно-проблематического воплощения, тем не менее присутствует в романе как бы неявно, в подспуде его общей идеи, однако и вне учета этой проблемы нельзя надеяться на глубокое понимание как «Канунов», так и всей замысленной Беловым эпопеи.

Чтобы нагляднее вникнуть в ее сущность, попробуем рассмотреть «Кануны» сквозь призму «Лада».

VII. «Лад»

В обширном, многостороннем исследовании «Лад» Белов предпринял попытку — чрезвычайно полезную и успешную [33] — взглянуть на жизнь старой традиционной деревни глазами современного человека, с тем чтобы осмыслить те основные столпы, на которых зиждилась народная культура. Короткие, но емкие по содержанию рассказы-очерки и воспроизводят жизненный круг крестьянина от рождения до смерти, годовой природно-хозяйственный кругооборот крестьянского быта и бытия: это и рассказы о рождении, крестинах, раннем детстве, отрочестве, юности, первых трудовых навыках и нравственных представлениях, правах и обязанностях ребенка, подростка, юноши в семье, среди сверстников, в отношении к старшим и младшим; рассказы о посиделках, гуляниях, проводах в армию, жениховстве, смотринах, свадьбах; возмужании, зрелости, старости, смерти, похоронах, поминках, памяти

об ушедших... Рассказы-картины, живо, ощутимо рисующие год крестьянина: весна — лето — осень — зима, с их особыми трудовыми, обрядовыми, бытовыми, культурными реалиями повседневной жизни и жизни сознания, представлений о мире, человеке, природе, добре и зле, правде и кривде, прекрасном и безобразном... Праздники и будни, работа и отдых, крестьянские профессии, культура семейных отношений, эстетика дома, еды, одежды, орудий труда, предметов домашнего обихода, окружающего быта; искусство народных промыслов, искусство слова и действа: предания, сказки, бывальщины, песни, частушки, пословицы, беседы, игрища...— все эти и другие грани народной, крестьянской жизни и составляют предмет разговора писателя с читателями. В познавательном плане «Лад» — это подлинно энциклопедический свод, правда еще и систематизированный, и выстроенный в целостное единство книги... Автор, однако, вовсе не преследовал этнографические цели, хотя и сам по себе этнографический материал «Лада» — бесценен. «Лад» — это плод настолько же научного исследования, насколько и художественного осмысления народной жизни, это действительно «роман-исследование», равно интересный как ученому — историку, этнографу, искусствоведу, филологу, философу, социологу, так и просто «любознательному читателю». Но суть книги, ее значимость не сводятся ни к энциклопедической многоохватности материала, ни к удовлетворению естественного и необходимого чувства любознательности.

«Стихия народной жизни,— говорит и наглядно подтверждает всем своим трудом Василий Белов,— необъятна и ни с чем не сравнима», а потому цель его не в том, чтобы объять необъятное, но в том, чтобы через многообразие проявлений народной жизни осмыслить основания, понять природу ее единства, ее целостности. Эту основу, как мы уже говорили, Белов и воплотил в понятии «лад». Это чрезвычайно емкое русское слово действительно являет собой единство многообразия; это и вселенский лад — целый мир, гармония миропорядка; это и лад определенного уклада общественной жизни — жизни в любви, дружбе, братстве, добрососедстве, взаимопонимании; и жизни семейной: лад — это супружество, лада — любимый, милый, желанный человек; и трудовой — ладить — делать хорошо, с умением, вкусом; лад — это и определенный тип сознания, мирочувствования: лад — это со-гласие, гармония...

Лад, как идея книги Белова, это и есть суть «крестьянской вселенной», согласное единство материально-трудово-

го и духовно-нравственного начал. Лад — это еще и единство этических и эстетических проявлений народного (не только русского, хотя книга и написана на русском, преимущественно северорусском, материале, но именно народного) идеала жизни. Глубокое, родственное знание и ощущение начал своей национально-народной стихии дает Василию Белову возможность и основание утверждать всей своей книгой и корневую родственность всех подлинно национально-народных культур между собой, ибо первооснова любой из них составляет лад, а вне лада нет и культуры, ни народной, ни общенациональной, ни мировой.

Вот почему этот труд Василия Белова уже и сегодня осмысливается не как рассказ об ушедшем или уходящем, сколько — и главным образом — о том, что не должно уйти. Следует признать справедливым и уже высказанное в нашей печати мнение о том, что значимость таких произведений, как «Лад», можно будет оценить в полной мере лишь в будущем, может быть и недалеком. «Лад» уже сегодня работает на сохранение и утверждение культуры будущего.

Необходимость и неизбежность появления «Лада» продиктована тревогой и заботой гражданской совести большого писателя за настоящее и будущее судьбы народной культуры — основы национальной и всемирной.

Идея лада, хочу напомнить, является и нравственным центром романа «Кануны».

Революционный перелом в жизни русского крестьянства, переход отстародедовской деревни к деревне социалистического уклада вызвал в России другой, не менее глобальный, поистине всемирно-исторический канун. Речь идет о необходимом переходе от векового, традиционно-природного уклада всей жизни к укладу технически-индустриальному, городского промышленного типа,— внутри самой деревни — и к переходу от страны преимущественно сельскохозяйственной, «деревенской», к преимущественно промышленной, «городской»,— в масштабах всего государства. В социально-историческом плане переход этот, естественно, закономерен, прогрессивен и в целом неизбежен. Но не о том речь: есть иная сторона проблемы.

Старая деревня (а она представляла собой к эпохе «Канунов» примерно 80% всего населения страны) представлялась уже даже и многим из недавних энтузиастов ее «народнической» идеализации как нечто заведомо дремучее, косное, беспросветно косматое и тупое, как мир

«мрака и невежества», представляющий разве что этнографический интерес.

Но с другой стороны, лучшие умы России — мы уже говорили об этом — именно в народе, подавляющую массу которого составляло крестьянство, видели главную, созидающую силу истории, в том числе и истории мировой культуры. Не стану напоминать многочисленные и убедительные высказывания на этот счет Ломоносова и Пушкина, Белинского и Толстого, Добролюбова и Достоевского, Глинки и Крамского, Чайковского и Чехова... Напомню лишь одну своего рода итоговую идею, высказывающую заветнейшее убеждение подлинно передовой русской мысли:

«Народ — не только сила, создающая все материальные ценности, он — единственный неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них — историю всемирной культуры... Только при условии сплошного мышления всего народа возможно создать столь широкие обобщения, гениальные символы, каковы Прометей, Сатана, Геракл, Святогор, Илья, Микула и сотни других гигантских обобщений жизненного опыта народа. Мощь коллективного творчества всего ярче доказывается тем, что на протяжении сотен веков индивидуальное творчество не создало ничего равного «Илиаде» или «Калевале» и что индивидуальный гений не дал ни одного обобщения, в корне коего не лежало бы народное творчество, ни одного мирового типа, который не существовал бы ранее в народных сказках и легендах» (Горький). Не правда ли — хрестоматийно известное высказывание? Все мы его помним чуть ли не наизусть и цитируем нередко, но всегда ли разумеем смысл заученного и цитируемого?

Народ не есть нечто застывшее, не подверженное движению. Созидая историю, он и сам изменяется вместе с историей. И в истории народа, как в любой истории, бывают и периоды подъемов и упадков, активности и застоя. Более двух столетий терпя ненавистное, чужеверное иго, казалось, навечно закоснев и духовно погибнув, народ наш поднимается на Куликовскую битву, создает новое могучее государство, творит исторические песни, сказания, фрески Рублева и Дионисия, на месте не однажды спаленной врагами вновь воздвигает Москву — белокаменную... Значит, не почил в рабстве, не закоснел душой и в эти страшные века, но ушел в себя для собирания сил

для будущей битвы возрождения. Это один лишь пример, а подобных ему в нашей истории немало, ибо, как пророчески сказал Александр Блок,— «таким событиям суждено возвращение». Да, в разные периоды истории народ и проявлял себя по-разному. Поистине, как говорил Достоевский,— «широк русский человек», на многое способен: были времена долгого подвижнического собирания сил, были и собирания плодов. На многое способен народ, что и доказал на протяжении всего своего исторического пути: от вполне осознанного патриотизма, исторического чувства государственности до ухода в раскольнические скиты, от разгула разинской вольницы и крестьянской войны Пугачева до Октябрьской революции и войны гражданской, от Отечественной войны 1812 года до войны Великой Отечественной... А между этими бурными периодами — в недолгие годы относительного покоя — созидал государство, кормил его хлебом и т. д. А ведь сколько соблазнов падения и разврата заманивало народ наш в нелегком его историческом движении по родной земле: иго завоевателей и рабство крепостничества, отчаянье голода и кабак — море водки разливанное, нищета и призрак счастья — золотого мешка, и чем еще только не развращалась, не растлевалась душа народа. И еще при всем этом успевал он творить «величайшую из трагедий» — историю мировой культуры, как справедливо утверждал Горький.

Так что же случилось с народом, когда это он успел так измельчать, что оказался вдруг «лживым дикарем», представляющим единственно этнографический интерес, и не более того?

Не народ изменился. Изменился и измельчал, скорее уж, тип писателя, мыслителя — радетеля народного (думаю, нет нужды объяснять, что не о всех без разбору идет речь, а о тех лишь, кого это касается,— неспособных за внешностью различать суть, а то и не желающих различать).

«На Руси великой народился новый тип писателя,— это общественный шут, забавник жадного до развлечения мещанства, он служит публике, а не родине, и служит не как судия и свидетель жизни, а как нищий приживал...— возмущался Горький незадолго до Октябрьской революции (1909).— Литература наша — поле, вспаханное великими умами, еще недавно плодородное, еще недавно покрытое разнообразными и яркими цветами,— ныне зарастает бурьяном беззаботного невежества, забрасыва-

ется клочками цветных бумажек — это... обрывки идей западного мещанства, маленьких идеек, чуждых нам; это... стремление забросать память о прошлом грязью и хламом. Пришел кто-то чужой, и все чуждо ему, он пляшет на свежих могилах, ходит по лужам крови, и его желтое, больное лицо бесстыдно скалит гнилые зубы». Зло сказано — не так ли? — но и справедливо. Интеллигенция, толкующая о народе-дикаре, «грядущем хаме» и так далее, стала настолько чужой народу, что, как писал в том же, что и Горький, 1909 году Александр Блок: «Люди, выходящие из народа и являющие глубины народного духа, становятся немедленно враждебны нам; враждебны потому, что непонятны».

Глубокое противоречие между «диким», «необразованным» и так далее народом и народом — «творцом всемирной истории» — конечно же не мнимое, но действительное противоречие между реальными социальными условиями народного бытования и внутренней духовной жизнью народа. Лучшие представители русской литературы никогда не закрывали глаза на это противоречие, напротив, постоянно указывали на него, оно-то как раз и мучило их совестливую мысль, устремленную к отысканию путей преодоления этого противоречия. Но не в меньшей степени боролись они и против любых попыток перенесения такого, скажем, понятия, как «идиотизм деревенской жизни» и тому подобное на внутреннюю жизнь народа. Не случайно категория народности становится центральной в самосознании русской классической литературы. Огромную значимость для понимания сущности многих и многих важнейших процессов в современной отечественной литературе имеет эта категория и сегодня.

Уже и в передовой отечественной мысли XIX века категория народности (не путать с «официальной народностью») несла на себе печать совершенно определенной партийности и вполне классового подхода к явлениям литературы. Напомню в данном случае только одно, но важнейшее для уразумения сути проблемы высказывание Добролюбова, который видел одну из главных задач литературы в том, чтобы «возвыситься над мелкими интересами кружков, стать выше угождения своекорыстным требованиям меньшинства», чего, по его словам, «не умела еще до сих пор ни одна европейская литература». Отчего же не умела? Да оттого, отвечает критик, что «между

десятками различных партий почти никогда нет партии народа в литературе. Так, например, множество есть историй, написанных с большим талантом и знанием дела, и с католической точки зрения, и с рационалистической, и с монархической, и с либеральной,— всех не перечтешь. Но много ли явилось в Европе историков народа, которые бы смотрели на события с точки зрения народных выгод, рассматривали, что выиграл или проиграл народ в известную эпоху, где было добро и худо для массы, для людей вообще, а не для нескольких титулованных личностей, завоевателей, полководцев и т. п.?». Сам Добролюбов и был одним из вождей «партии народа», а русская литература в целом выполняла миссию такой партии[34].

Сегодня, в условиях отсутствия антагонистических классовых противоречий в нашем обществе, категория народности означает способность художника видеть и оценивать главные проблемы современности с точки зрения всего народа.

О сути партийного понимания категории «народность» свидетельствует, например, и известное высказывание по этому поводу М. И. Калинина, который утверждал, что мораль нашей партии зиждется на морали нашего народа, она имеет своим истоком историю народа, истоки же эти «уходят в глубь нашей истории; задача их выявления падает на исследователей духовного развития русского народа»[35].

Белова ныне уже не столь просто, как еще лет десять назад, отнести к поборникам пресловутой «фантастически вычурной любви» к национальной самобытности, о Белове сегодня принято уже писать с почтением и благожелательностью,— так, например: «Лад» написан не просто как очерк нравов, не ради одного желания запечатлеть быт, а и по отчетливо осуществляемому побуждению заставить читателей воодушевиться поэзией этого быта. И композиционно «Лад» рассчитан на существующую в подсознании читателя ностальгию: от одного слова «кудель» или «дровни» читатель должен испытывать умиление, восторг, томительную тоску по невозвратному. Но если в душе человека нет такой настроенности, то произведение воспринимается только как добросовестная этнографическая работа, а не писательское слово. И думается, В. Белов переоценил состояние ностальгии у современных читателей, особенно тех, кто уехал недавно из деревни: они ведь уезжали от этого поэтизируемого уклада к лучшему, более высокому укладу жизни». Но само появление «Лада»

вместе с «Канунами» «свидетельствует о том, как современная проблематика воплощается в произведениях и на современную, и на историческую и даже этнографическую тему». Ну и т. д. и т. п. Знакомые мотивы, не правда ли?

Итак, «Кануны» представляют не более чем этнографический интерес...

Что ж, даже и чисто познавательно-этнографические исследования жизни и быта, скажем, папуасов или жителей амазонских джунглей для иного интеллигентно мыслящего литератора — вещи, конечно, куда более любопытные, нежели исследование эстетики быта русского народа, так что любой современный человек, почитающий себя вполне интеллигентным и достаточно образованным, вне всякого сомнения, наслышан, скажем, о космических представлениях дагонов куда обстоятельнее, чем о воззрениях славян на природу,— это уж как бы даже само собой. Как справедливо утверждал еще в прошлом веке Достоевский, русский человек только тогда и чувствует, что живет по-настоящему, когда живет не для себя, а для других. «Всемирная отзывчивость», называемая на языке современных понятий интернационализмом, как существеннейшая черта нашего народа — явление ныне всемирно известное, хотя оно и далеко не всегда находит истинное понимание у тех, к кому оно бескорыстно обращено. Не в том беда, но вот когда эта способность оборачивается забвением своего гражданского долга, а то и прямым равнодушием к истории Родины, к родной культуре, к болям и нуждам своего народа — такого свойства «всемирную отзывчивость» никак уже не отнесешь к категории «интернационального», но прямо необходимо определить противоположным ему понятием «космополитизм».

Мне пришлось, к примеру, не так давно прочитать в одном популярном журнале, что в адрес комиссии по сохранению Пизанской башни, знаменитой главным образом тем, что она вот уже несколько столетий собирается упасть и никак не упадет, пришло несколько тысяч квалифицированных и даже остроумных проектов советских инженеров, чему, конечно, нельзя не порадоваться: до всего-то нам есть дело, кровное дело. Но — в это же время советская патриотическая общественность поставила вопрос о необходимости восстановления памяти героев, отдавших жизнь во имя нашего с вами будущего.

«Нам оставлены величайшие художественные ценности... нам завещаны гением народа созданные сокровища духовной культуры»,— обращался к молодежи незадолго

перед смертью народный художник СССР лауреат Ленинской премии Павел Корин. В 1380 году «на Куликовом поле решалось будущее России (наше будущее.— *Ю. С.*) и Европы. Русские грудью своей, жизнями тысяч оплатили победу. В те далекие века было завещано помнить павших на поле Куликовом, «пока стоит Россия». А первым павшим был Александр Пересвет, что перед сдвинутыми ратями принял вызов Челубея и погиб, сразив врага... Пересвет и Ослябя упоминаются в каждой летописи, для множества поколений были они символом доблести, ратной чести.

Но многим ли известно, что Пересвет и Ослябя похоронены в Москве, в церкви Рождества? Сейчас она находится на территории завода «Динамо». В четверике старой церкви установлен мотор в 180 киловатт. На метр он углублен в землю...

Здание сотрясается от грохота. Прежде близлежащие улицы назывались Пересветинская и Ослябинская. Теперь они переименованы... Рев моторов над прахом героев...».

Призыв Корина «Как гражданин России», опубликованный миллионным тиражом в газете «Комсомольская правда», не мог быть не услышан. Известные писатели, ученые, деятели культуры и науки, космонавты и инженеры, рабочие самого завода «Динамо» не остались в стороне от дела. Наконец было вынесено специальное решение по этому вопросу компетентных государственных организаций, предписывающее восстановить памятник не позднее, чем к юбилею Куликовской битвы (сентябрь 1980 года). Но и до сих пор не найдено решения, как передвинуть динамо-машину с праха Пересвета и Осляби. Огромные здания передвигаем на новое место, дабы старое не загораживало новые стеклометаллические конструкции. Динамо-машину, давящую грудь национальных героев,— не можем...

В первые же дни Советской власти Ленин подписал декрет «О сохранении художественных ценностей и памятников культуры». «Совершенно необходимо,— говорил он,— приложить все усилия, чтобы не упали основные столпы нашей культуры, ибо этого нам пролетариат не простит»[36].

Конечно, если следовать логике тех же критиков беловского «Лада», видящих в исследовании материальных основ духовно-нравственной культуры народа не более чем этнографический интерес, то, безусловно, тогда можно и должно рассуждать и так: для тех, кто не испытывает во-

сторга перед сгнившими костями, проблема Осляби и Пересвета сегодня имеет сугубо археологический интерес...

Нет. Не так стоит вопрос, он должен быть поставлен иначе: какой интерес представляет для настоящего и будущего познания материальных основ народной культуры? Какое значение имеет для нас и наших потомков культура памяти, священное отношение к национальным святыням? К чему приведет нигилизм, предлагающий видеть в таких понятиях, как основы народной нравственности, эстетики, национальной чести, патриотического долга перед трудовым и воинским героизмом наших предков,— нечто атавистическое или же утилитарно-познавательное? Нет, тут не проблемы этнографии и археологии, тут вопрос о сущности нашей гражданственности, нашей народной чести, нашей культуры. Нашей совести, наконец.

Помните, «гордиться славою своих предков не только можно, но и должно; не уважать оной есть постыдное малодушие...» — утверждал наш Пушкин. «Мы так положительны,— издевался он над своими современниками, духовными предшественниками нынешних «апостолов» национального нигилизма,— что стоим на коленях пред настоящим случаем, успехом и... но очарование древностью, благодарность к прошедшему и уважение к нравственным достоинствам для нас не существует... Мы гордимся не славою предков, но чином какого-нибудь дяди... Заметьте, что неуважение к предкам есть первый признак дикости и безнравственности». И это еще в лучшем случае, добавим от себя. А потому и позволительно спросить подобных представителей «положительного нигилизма», а какой интерес представляет собой, например, могила Неизвестного солдата? А чем же отличается ее всенародная, патриотическая, духовно-нравственная значимость от значимости для нас могилы Пересвета и Осляби? И та и другая — кровно связанные между собой звенья единой цепи эпохальных событий, решавших судьбу Родины и многих других народов. Это памятники единого исторического движения народа на родной земле; не было бы подвига героев поля Куликова — как знать, был бы возможен подвиг героев Великой Отечественной, ибо неизвестно еще — было бы им что защищать?..

«Культура едина,— в который раз повторяет эту истину академик Дмитрий Сергеевич Лихачев.— История культуры — это история человеческой памяти, история развития памяти, ее углубления и совершенствования... Задержку в развитии создает не приверженность к истокам, а от-

каз двигаться вперед... Культура движется путем накоплений, а не отталкиваний от прошлого... Если она создавалась путем отрицания всего предшествующего, то это вообще не культура... Нельзя быть культурным в одной области и оставаться невежественным в другой»[37].

Культура именно едина: нигилизм в отношении к прошлому подрывает нравственные основы настоящего, тем самым определяя и характер отношения к будущему. Как мы относимся к прошлому, так будут относиться к нам последующие поколения: культура памяти будущего закладывается сегодня.

«Лад» Василия Белова — это именно *лад;* здесь мы почти не встретим таких образов его нарушения, а их немало, как: войны, нашествия, поборы, голод, моры, пожары, эксплуатация и т. д. и т. п. И не случайно они не входят в систему лада; это образы явлений, взрывающих лад, стремящихся к его разрушению. Это образы антилада, или *разлада.* Отсутствие их в труде Белова заметно, но оно же, с другой стороны, работает на основную идею труда: лад — нечто постоянное, цельное, именно то, что необходимо сохранить в идее, в созидающем начале любой культуры и любой жизни. Разлад — то, что требует преодоления через возрождение лада.

В самом факте отсутствия системы разлада в книге Белова заключена, на мой взгляд, и такая глубоко нравственная идея — идея памяти, как силы созидающей, отбирающей и сохраняющей для будущего лишь наиболее существенное, плодоносное, животворящее. Прекрасно сказал об этом Иван Бунин:

«От жизни человечества, от веков, поколений остается на земле только высокое, доброе и прекрасное, только это. Все злое, подлое и низкое, глупое в конце концов не оставляет следа; его нет, не видно. А что есть? Лучшие страницы лучших книг, предания о чести, о совести, о самопожертвовании, о благородных подвигах, чудесные песни и статуи, великие и святые могилы...»

Остается лишь подлинная культура, в том числе и культура нравственности, естественно. Такая культура памяти, будучи в истоках своих всегда традиционно-национальной, по природе своей общечеловечна, в полном и глубоком смысле этого понятия, а это значит, что она, во-первых, находится в ладе со всякой подлинно народной культурой любой другой нации, а во-вторых, что она по характеру своему человечна.

«Древнейшие в мире культуры у всех народов — кре-

стьянские. Здесь не только фольклор, здесь и трудовые навыки, трудовые знания и высокая культура быта,— пишет Д. С. Лихачев.— Культура объединяет народы. Чем выше культура нации, тем больше в ней нуждаются соседи и последующие поколения, тем больше она сама нуждается в освоении других культур. Чем ниже культура, тем безразличнее она к культурам других стран и эпох. Чем выше культура народа, тем сильнее в нем связующие нити, чем она миролюбивее, тем он *социальнее»*.

Эти размышления советского академика, столь много делающего для обогащения культуры нашей исторической памяти, как бы прямо исходят из прочтения «Лада» Василия Белова, который сказал однажды: «Вне памяти, вне традиций истории и культуры, на мой взгляд, нет личности. Память формирует духовную крепость человека... Беречь надо память. Для памяти и пишу». Это заветнейшее гражданское и творческое убеждение писателя и подвигло его на книгу о народной эстетике. В основе этого убеждения лежит вполне осознанное понимание той истины, которую высказал в уже цитированном выступлении и Д. С. Лихачев:

«Каждый культурный подъем в истории так или иначе связан с обращением к прошлому», и каждое такое обращение «в новых условиях было новым... Это не отказ от нового, это новое понимание старого, своих корней, это ощущение себя в истории».

Я бы сказал еще и так: каждый культурный подъем, малое или великое возрождение, так или иначе,— всегда есть отыскивание путей от малого или большого разлада к цельности лада.

Борьба лада с разладом пронизывает все творчество Василия Белова, и не только на идейно-проблематическом, сюжетно-композиционном уровнях, но, как и у всякого большого художника, проявляет себя уже на уровне самого речевого, даже лексического построения.

В статье, на которую мы уже здесь ссылались,— «Голос автора и голоса персонажей» В. Кожинов пишет:

«Мастерски воспроизводя... северное просторечие, обладающее живостью, яркостью, цельностью, полнокровное и ядреное... автор даже несколько «перебарщивает». Такие... выражения, как «весь до кишков на ветру промерз», или слово «клиенты», обращенное к собственным детям, нарушают цельный образ по-своему гармоничной и даже прекрасной речевой стихии, отражают не простую, а попросту дурную речь. Дело не во «внелитературности» этих выра-

жений, а в отсутствии той органичности, которая живет в большинстве фраз Ивана Африкановича».

Точно увидев и объяснив характер таких словечек внутри речевой стихии героя Василия Белова, исследователь, на мой взгляд, не учел лишь одного: «клиенты» и тому подобные изречения в слове того же Ивана Африкановича — образы разлада, нарушения цельности «крестьянской вселенной»; в данном случае — в области крестьянской культуры речи.

Можно бы привести массу весьма существенных примеров подобного же рода разлада цельностей культуры слова, за которой всегда стоит культура мышления, культура мироотношения — не только в речевой стихии Иванов Африкановичей, но и выдающихся писателей, мыслителей, философов. Приведу лишь один.

Есть в книге Белова «Лад» глава о еде. Все мы, в соответствующей ситуации, повторяем, например, кажущуюся там безусловной и к тому же выражающей наше истинно духовное, вековое отношение к жизни известное изречение: есть, чтобы жить, но не жить, чтобы есть. Действительно, животная жизнь, имеющая целью желудочное удовлетворение,— не это ли нагляднейший образ и идеал бескультурья? И напротив, вот истинная культура, не правда ли: пища важна, но лишь как средство поддержания духовной жизни. Но такое сознание — плод деятельности цивилизованного человечества. Культура же древних славян, к примеру, была еще настолько примитивна, что как раз не могла еще различать духовное и животное,— не случайно же, утверждают некоторые из современных исследователей и толкователей «славянских древностей», они процесс насыщения и процесс всей жизни обозначали единым словом — есть (есть, то есть питаться, и есть, то есть существовать, я — есть). Итак, сами видите, нужны ли иные доказательства, а их можно умножить: живот — брюхо, заставляющее нас есть, и живот — жизнь (не пожалеть живота ради Родины, свободы) и т. д. и т. п.— словом, насколько же примитивнее, животнее, естественнее это столь наглядное: я ем — следовательно, существую, нежели культурное, философское: я мыслю — следовательно, существую... Прекрасный и убедительный пример того, в какие первобытнодремучие дебри может увести чрезмерное увлечение культурой памяти,— не так ли?

Так, конечно, всякая чрезмерность вредна. Истинная культура всегда включает в себя необходимо и чувство меры, и чувство со-размерности, со-гласия, иначе это не

культура. И все-таки приведенный выше пример свидетельствует о совершенно обратном тому, что мы только что доказали, а вернее, использовали систему доказательств отдельных неприятелей всякой идеализации старого.

Что же все-таки доказывает этот пример? Обратимся к иной — но родственной древнеславянской культуре — культуре древних ариев Индии. В одной из Упанишад (Чхандогье Упанишаде) дано развернутое осмысление места и значимости пищи (еды) в системе других ценностей: — имя — речь — разум — воля — мысль — созерцание — познание — сила — *пища* — вода — жар — память — надежда — душа — бесконечное... Это, конечно, схема. Вот как выглядит лишь одно звено этой цепи:

«Когда чиста пища, то чиста природа (человека); когда чиста природа, то крепка память; когда сохраняется память, то приходит освобождение...» Как видим, и в этой системе нет утверждения, будто пища — еда — цель жизни или синоним человеческого бытия, но нет здесь и противопоставления пищи, как чего-то безусловно низменного,— жизни духа. Пища входит необходимым звеном единой цепи, составляющей целое этой «вселенной», этого миропонимания.

Та же, по существу, целостность сконцентрирована и в таких кратких, но чрезвычайно емких русских понятиях, как лад, мир, есть... Толковать смысл единства: есть — питаться и есть — существовать как неразличимость этих понятий или их равноценность не менее плодотворно, нежели считать, будто крестьянский мир — община — полностью замещал собой в том же сознании все представления о мире — вселенной. А вот мироотношение, заключенное в формулу: «Я мыслю — следовательно, существую» — есть уже расчленение цепи, разрушение единства, замещение всей целостности чисто рационалистической выжимкой, пытающейся подменить собой целое. (Конечно, любая попытка унизить, а то и вовсе «упразднить» разум, мысль закономерно вызовет принципиальное, утверждающее «нет»: «Я мыслю...» и т. д. Но и при этом следовало бы помнить, что такое утверждение — утверждение необходимого звена, которое все-таки не есть еще целое и не может его заменить.

Подлинное же культурное возрождение — это возрождение именно всей цепи, восстановление целого, установление лада. Цель и смысл сегодняшнего творческого познания прошлого, сознания необходимости исторического сознания, рассуждения о «памяти земли» вовсе не в рестав-

рации тех или иных определенных историческими условиями: форм лада. Цель в том, чтобы не принять разлад за лад, не возвести разлад в идеал.

Нужно сказать, что понимание необходимости возрождения культуры и отыскания путей ее дальнейшего развития становится сегодня все более осознанным и очевидным не только в странах, освободившихся от колониального гнета, но, что весьма существенно,— и среди подлинно демократически мыслящей общественности развитых капиталистических стран. И в этом плане творческий опыт таких писателей, как Василий Белов, в том числе и опыт его «Лада», уже и сегодня встречается с пониманием и надеждой и — убежден — будет обретать все более неоценимую значимость[38], лишний раз подтверждая ту истину, что познание и творческое постижение народных истоков любой национальной культуры — отнюдь не узконациональное дело, но дело обогащения всей мировой культуры в ее движении.

Промышленная революция, как мы знаем, первоначально получила на Западе гораздо более явные, скорые и всеохватывающие формы развития, нежели в России. Здесь же впервые заговорили и о «новой культуре» промышленного, городского типа. Причем в такого рода теориях, подтверждающихся практикой развития форм самой культуры, вскорости засквозила уже не столько тревога за судьбы подлинной культуры, сколько, напротив, утверждение таких «новых» форм, как прогресса культуры и, наконец,— всечеловеческого идеала. «Идеал» оказался соблазнительным для многих даже и светлых умов: что ни говори, а тут культура, прочно покоящаяся на бетоне и стали, тут культура дела, неограниченных возможностей человеческого ума, знания, технических и научных возможностей, в сравнении с которыми культура старая, традиционная, «деревенская», выраставшая как бы сама собой из чернозема для унавоженных суглинистых почв, представлялась чем-то бесконечно «дремучим». Тут — прогресс, прорыв в будущее, там — отсталость, медленное, но верное умирание. Кто же против прогресса?

Правда, были и чуткие духом, уловившие и вполне осознавшие уже и в зачатках «промышленной» культуры угрозу культуре истинной.

Достоевский, побывав в 1862 году в Европе, в том числе и в Лондоне с его Всемирной промышленной выставкой, заворожившей тогда тысячи, если не миллионы умов

своим «кристальным», из стекла и металла, дворцом — чудом научной мысли и техники, воспринятым многими тогда как идеал и прообраз искусства и культуры будущего в целом,— писал:

«Да, выставка поразительна. Вы чувствуете страшную силу... вы сознаете исполинскую мысль; вы чувствуете, что тут что-то достигнуто, что тут победа, торжество. Вы даже как будто начинаете бояться чего-то. Как бы вы ни были независимы, но вам отчего-то становится страшно. Уж не это ли в самом деле достигнутый идеал?— думаете вы;— не конец ли тут?.. Не придется ли принять это и в самом деле за полную правду и занеметь окончательно. Все это так торжественно, победно и гордо, что вам начинает дух теснить... и вы чувствуете, что тут что-то окончательно совершилось, совершилось и закончилось. Это какая-то библейская картина, что-то о Вавилоне, какое-то пророчество из апокалипсиса, воочию совершающееся. Вы чувствуете, что много надо вековечного духовного отказа и отрицания, чтоб не поддаться, не подчиниться впечатлению, не поклониться факту и обоготворить Ваала, то есть не принять существующего за свой идеал».

Как видим, не сам по себе технический прогресс и его достижения настораживали истинных мыслителей-провидцев, но возведение продуктов этого прогресса в идеал, теснящий дух, торжествующий над человеком. Достоевский был против построения культуры «на асфальте», к тому же выдающей себя за полную и окончательную правду. А между тем к этому-то и стремились пророки и созидатели «новой», отрицающей традиционную, промышленно-буржуазной культуры. Дело не в самих по себе конструкциях из стекла и стали, действительно детищах технического прогресса, дело в приспособлении сознания, духовно-нравственных представлений, всей культуры к новой системе ценностей, обусловленных этим новым идеалом.

Идеи такого рода «культурной революции», долженствующей отменить и разрушить культуру традиционную, проникали и на нашу отечественную почву, причем не только в качестве собственно буржуазных идей, но и под флагом антибуржуазных и даже якобы революционно-пролетарских. Так, один из влиятельнейших представителей вульгарного социализма В. Фриче, еще до революции позаимствовав у западных коллег идею «асфальтового периода» литературы, оставившей далеко позади все виды реализма, пропагандировал искусство «железных конструкций и грохота машин», для которого важна не личность, но

безликий коллектив, как искусство, соответствующее по своему существу потребностям пролетариата, в то время как вся предшествующая культура имеет для пролетариата лишь чисто исторический интерес, ибо даже в высших своих достижениях она представляет «для нас, строящих иную жизнь... вреднейший предрассудок». Так, например, в творчестве Шекспира, писал он,—«царит монархический дух... Идеи империализма лежат в основе драмы «Буря», другие произведения проникнуты «колонизаторскими построениями», «националистический дух царит в исторических хрониках» и т. д. Фриче, естественно, был не единственным из тех, кто ставил задачу «преодоления классического наследия» как якобы ненужного и даже враждебного пролетариату. Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Тютчев, Толстой, Достоевский, Островский, Чехов, Блок объявлялись вредными и враждебными пролетарской культуре, тормозящими развитие нашего искусства и т. д. и т. п. Даже Тарас Шевченко не устраивал подобных «строителей» новой «пролетарской культуры», ибо и в его произведениях «были идеализация прошлого, элементы национальной ограниченности, религиозной вуалировки и т. п.». Другой влиятельнейший теоретик «культурной революции» Б. Арватов разработал настоящую программу разрушения пролетариатом классического наследства.

Но «преодолевалось» не только «прошлое», но и то настоящее, которое, по мнению теоретиков и практиков вышеназванного толка, так или иначе не освободилось от груза старых, народнопоэтических, классических, национально-патриотических, то есть любого рода традиционных, ценностей. Так, например, Блок, притом не «старый» Блок, но Блок — автор поэмы «Двенадцать»— объявлялся «не нашим». Так, один из молодых тогда критиков писал о поэме: «Тут упрямый национализм, который, не смущаясь ничем, хочет видеть святость даже в мерзости, если эта мерзость — Россия». Еще более серьезный «национализм» находили у Есенина —«кулацкого идеолога» и идеолога «белогвардейского казачества»— Шолохова, Маяковский же квалифицировался как «типичный деклассированный элемент» и т. д. и т. п. О патриотизме апостолы разрушения всего старого и построения «небывалой пролетарской культуры» толковали не иначе как в плане «так называемого патриотизма», о народе — как «так называемом народе». По их убеждению, у народа нашего и не было никаких культурных традиций, «кроме предрассудков и обычаев звериного прошлого нашего,— как писал К. Зелин-

ский,— от которого мысли или сердцу не только трудно оторваться, но от которого отталкиваешься с отвращением, с чувством радостного облегчения, как после тяжелой неизлечимой болезни...».

Как известно, пусть и с трудностями, и с издержками, и с рецидивами нигилистического отношения к культурному наследию прошлого, пусть и в условиях серьезнейшей идейной борьбы, но все-таки в целом развитие культуры в нашей стране пошло по пути, который отстаивал В. И. Ленин, не однажды уже после победы революции указывавший: «Не *выдумка* новой пролеткультуры, а *развитие* лучших образцов, традиций, результатов *существующей* культуры с *точки зрения* миросозерцания марксизма...»; «Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества...»[39]; «Нужно взять всю культуру, которую капитализм оставил...»[40], и если бы, писал Ленин, мы не смогли убедить трудящиеся массы «в важности задачи взять всю буржуазную культуру себе,— тогда дело коммунизма было бы безнадежно...»[41]; «Ибо, каковы бы ни были разрушения культуры — ее вычеркнуть из исторической жизни нельзя, ее будет трудно возобновить, но никогда никакое разрушение не доведет до того, чтобы эта культура исчезла совершенно. В той или иной своей части, в тех или иных материальных остатках эта культура неустранима, трудности лишь будут в ее возобновлении»[42].

Ленинская мысль о невозможности довести разрушение культуры до ее полного исчезновения и о трудностях ее неминуемого возобновления, безусловно, имеет отнюдь не национальное, но всемирное звучание, о чем наглядно свидетельствует и ситуация глубокого разлада, складывающаяся в области культуры в условиях буржуазного общества с конца XIX и особенно в XX веке.

Прежде всего необходимо со всею определенностью заметить: «новый», «асфальтовый период» культуры выявил свою неспособность создать что бы то ни было, относящееся к сфере культуры. Все его результаты — плоды паразитирования на духовном теле традиционной культуры. Началось все, казалось, с невинного: оперетта стала оперой эпохи буржуа, драма сменилась мелодрамой, водевилем, трагедия — трагикомедией, высокое концертное искусство — эстрадным шоу, роман — бестселлером и т. д. Под флагом демократизации искусства происходил, как видим, процесс снижения, опошления, я бы сказал,

бульваризации искусства — одного из важнейших и наиболее прямых показателей общей культуры общества и эпохи. Потом этот процесс перешел в фазу полного и окончательного разрушения традиционной культуры, подмены ее элитарными формами антиискусства — для избранных и массовой культуры — для масс.

Читая статьи, книги, труды мыслящих западных философов, социологов, искусствоведов, писателей о состоянии буржуазной культуры, постоянно чувствуешь тревогу за общее духовно-нравственное состояние мира. В самом деле: «пророчества» о грядущем всеобщем апокалипсисе термоядерной, химической, биологической войны, об экологической катастрофе, гибели человеческой цивилизации, о наступлении хемопсихиатрической эры и эры всеобщего потребления, о необходимости и желательности генно-инженерной переделки самой природы человека, превращения его в кибернетический организм (характерны сами заголовки, которыми пестрят журналы, научные социологические статьи: «Дети в пробирках», «Нужен ли пол?», «Мозг без тела», «Куда мы идем?» и т. д.). А пока отмечаются уже как нечто привычное, обыденное и как бы даже само собой разумеющееся — технизация мышления, рационализация чувств, стандартизация личности и как результат — массовые эпидемии наркомании, насилия, полового варварства, порнографии, дичайших форм мистики. Все это, естественно, находит отражение и в общем состоянии культуры. Литература и искусство не только воспроизводят, отражают это состояние, но и сами, в свою очередь, активно содействуют ему, создавая замкнутый порочный круг. Индустрия искусства, массовое производство стандартной культуры, поточный метод промышленного выпуска эмоций преследуют, как правило, удовлетворение болезненно-патологических интересов. И в основе всего этого — разрушение национальных, народных по сути своей, общечеловеческих духовно-нравственных понятий, ценностей, идеалов, погружение личности в духовное рабство «шигалевской» демократии, где, как мы помним, «все рабы и в рабстве равны». Именно так воспринимают тенденцию все усиливающейся индустриальной «асфальтовой культуры», «культуры» человеческих чувств и взаимоотношений, превращаемых в потребительский товар, передовые мыслители внутри самого этого общества. «Человеческие эмоции не находят никакого удовлетворения в техническом мире... Технический мир никогда не создаст собственной культуры, в лучшем случае он способен лишь обес-

печить дешевый массовый комфорт... который превращает людей в варваров и духовно нищих особей и, суля им освобождение, по существу, налагает на них цепи тягчайшей зависимости...— пишет известный западногерманский врач и социолог И. Бодамер и добавляет: — ...потому что у нас нет идеала, на который мы могли бы ориентироваться...»

Словом, перед нами то общество и соответствующая его природе культура, суть которой была давно уже вскрыта Достоевским: перед нами, писал он, общество, под которым пошатнулись его духовные и нравственные основания, в котором «утрачена всякая вера; надежда кажется одним бесполезным обманом; мысль тускнеет и исчезает: божественный огонь оставил ее; общество совратилось и в холодном отчаянии предчувствует перед собой бездну и готово в нее обрушиться. Жизнь задыхается без цели. В будущем нет ничего; надо потребовать всего у настоящего, надо наполнить жизнь одним насущным. Все уходит в тело, все бросается в телесный (добавим от себя: и в умственный, и в нравственный) разврат и, чтоб пополнить недостающие высшие духовные впечатления, раздражает свои нервы, свое тело всем, что только способно возбудить чувствительность. Самые чудовищные уклонения, самые ненормальные явления становятся мало-помалу обыкновенными. Даже чувство самосохранения исчезает... Что-нибудь чудовищное, ненормальное, злорадное пока еще могло бы доставить какие-нибудь ощущения». И «культура» старается доставить их обществу: «Большинство тратит таланты на создание боевиков,— говорит американский писатель Патрик Смит, принадлежащий к поколению Белова.— Сквернословие, насилия, непристойности рисуются не для того, чтобы уяснить происходящее в действительности, а только ради того, чтобы шокировать читателя... Беда в том, что многие молодые люди... начинают верить, что это в порядке вещей, и стараются подражать прочитанному». В еще большей мере, нежели литературе, пропаганда культа насилия, разврата, бездуховности, принципа «все позволено» свойственна кино и телевидению, с их неограниченными техническими возможностями охватывать своим влиянием многомиллионные массы.

Однако, как свидетельствует приведенный выше образ культуры современного буржуазного мира, предвиденный еще Достоевским, корень причины такого разлада и прямого разрушения лада мировой культуры — отнюдь не в самом по себе научно-техническом прогрессе (ведь формально Достоевский говорит об эпохе Клеопатры, эпохе

двухтысячелетней давности, а по сути — о своей эпохе глобального наступления капитализма на Россию, но — по идее — более всего, кажется, о современном потребительском обществе), однако он же и явствует: сам по себе никакой технический прогресс, тем более возведенный в самоцель и идеал, не только не способствует развитию культуры, ее подлинному прогрессу и демократизации, но, напротив, усугубляет и ускоряет процесс разлада. Однако даже и представители истинно прогрессивной мысли Запада не хотят принять факт за идеал. «И все-таки,— пишет уже поминавшийся Патрик Смит,— я надеюсь, что маятник качнулся в обратную сторону».

В поисках истинного (а не в плане патологически-бунтарского) разрешения проблемы «возобновления культуры» надежды лучших умов Запада не случайно обращаются к идее народных и классических традиций. Об их значимости начинает толковать уже даже экспериментальная наука. Так, профессор Гарвардского университета, лауреат Нобелевской премии Джорд Уолд не столько на основе жизненного опыта, но и опыта многолетних научных изысканий в области биохимии природы генной наследственности человека пришел к выводу, ставшему и его общественным убеждением: истинный прогресс возможен только на основе традиций и обычаев, путем их культурного наследования.

Один из крупнейших талантов современной американской литературы Джон Гарднер, недавно трагически погибший (также писатель «поколения Белова»), свидетельствует о том же: «Современное искусство в значительнейшей своей части... ложно. Дурное искусство существовало во все времена, но предметом устремлений для огромного большинства художников... оно может стать лишь в том случае, если основы мировосприятия и эстетическая теория в рамках данной культуры искажены до безобразия...

Искусство разрушительное, искусство нигилистов, циников и ненавистников жизни воистину искусством не является. По своей сути искусство... утверждает ценности, противостоящие распаду...» Что это за ценности? Напомню, что это он, Джон Гарднер, сказал: «Мою точку зрения представляет русская литература...»

Вышесказанное отнюдь не говорит о том, будто вся культура XX века, развивающаяся в рамках буржуазного мира,— цинична, человеконенавистна, разрушительна. Слишком хорошо известны десятки и сотни имен подлинно выдающихся деятелей искусства и литературы США, Анг-

лии, Франции, Германии, Японии, Италии, Латинской Америки — величин мирового уровня (хотя и действительно нужно признать, что ни одна эпоха, пожалуй, не дала и такого числа лжегениев, созданных рекламой, а главное — именно искажением до безобразия основ мировосприятия и эстетического чувства). Но зато, как показывает опыт этого же XX века, все лучшее, что действительно имеет отношение к области мировой культуры, так или иначе, пусть с издержками, заблуждениями, отступлениями и так далее, но вырастало на почве национальных традиций. И кроме того, что также немаловажно,— трудно отыскать хотя бы одного среди них, кто не признавал бы открыто огромное, а то и решающее воздействие на свое творчество русской литературы,— тому можно вспомнить сотни красноречивых примеров. Я же напомню лишь о двух, да и то потому лишь, что оба признания принадлежат людям, чье творчество нередко толкуется и у нас, и за рубежом как чуть ли не образчик вненационального, общечеловеческого, неимеющего-де никакого касательства к традициям народной жизни. Да, я—«сын буржуазного индивидуализма и от природы... весьма склонен путать буржуазную культуру с культурой как таковой»,— писал Томас Манн, но, когда ему, вынужденному покинуть гитлеровскую Германию, стали доказывать, что его новое положение в США на правах «гражданина мира» должно соответствовать его взгляду на вещи, его идеалу человека и писателя, тот же Томас Манн решительно заявил: «...американец и гражданин мира — отлично. Но куда деться от того факта, что мои корни — там (в Германии.— *Ю. С.*), что, несмотря на все свое плодотворное восхищение чужим, я живу и творю в немецкой традиции, если даже время и не позволило моему творчеству стать чем-то другим, нежели затухающим и уже полупародийным отголоском великой немецкой культуры. Никогда я не перестану чувствовать себя немецким писателем...» И он же признавался: «... перечитываю от корки до корки «Войну и мир»... Какое могучее произведение! Таких больше уже не пишут. И как я люблю все русское!»

И еще одно признание: «В интервью, данном Федерико Феллини корреспонденту «Юманите», мне,— пишет Сильва Капутикян,— интересно было прочесть такие строки: «Художник, писатель, режиссер, артист могут плодотворно работать лишь на своей земле, там, где они пустили глубокие корни. Для самовыражения им, как воздух, нужен свой родной язык, отражать они должны жизнь

своего народа, вдохновляться его духовными ценностями». Мысль, в общем-то, не новая,— заключает С. Капутикян.— Но любопытно, что говорит об этом один из самых крупных и самых современных кинорежиссеров мира, и говорится это в век космонавтики и невесомости не только в чисто физическом значении этого слова...» Интерес армянской писательницы именно к этому признанию итальянского кинорежиссера не случаен, напротив даже — глубоко закономерен и весьма показателен. В его основе сказалась, по существу, та же идея — чувство, что и, скажем, в недавно появившихся записках Василия Белова о его итальянских впечатлениях — «Дважды в году — весна». Воспоминания об итальянских впечатлениях писателя, конечно, интересны, но самое впечатляющее здесь, как мне показалось,— страстное, личностное заступничество вологжанина Белова за честь Микеланджело Буонаротти перед нашими отечественными интерпретаторами личности и творчества великого флорентийца. И не только за самого Микеланджело оскорбился (и справедливо) русский писатель; но и за его близких, о которых наши искусствоведы позволили себе «непочтительное и грубое высказывание», словно речь идет об отце и родном брате самого писателя или его ближайшем друге или же, скажем, о Пушкине... Но в том-то и дело, что для истинно национально, а не националистически мыслящего человека культура (подчеркиваю — культура) — едина, и камни Колизея и развалины Спас-Каменского монастыря на Кубенском озере, величие собора святого Петра в Риме и красота Софийского собора в Вологде, фрески Рафаэля Сикстинской капеллы и ферапонтовские фрески Дионисия говорят для него единым языком разных, но в равной степени народно-национальных традиций. Да, разных, но родственных в истоках и современном их звучании,— в звучании всемирного лада, противостоящего антиладу так называемой «всечеловеческой», вненародной и вненациональной, по сути своей космополитической, культуры, выдаваемой, однако (и порою небезуспешно), за подлинно интернациональную.

И в этом едином ладе по-разному, но в родственном согласии со-понимания и со-чувствия звучат голоса армянской поэтессы и американского писателя, немецкого гуманиста и итальянского кинорежиссера, современного автора книги об эстетике народного быта северного, вологодского крестьянства и флорентийского зодчего и поэта эпохи Возрождения... И вот такое согласие истинно интернационально, ибо подлинно национально и народно в своих

истоках. Ибо, как прекрасно сказала Сильва Капутикян,— «невозможно представить себе народ без национальной памяти. Существует собирательная память поколений, которая переходит из века в век, из крови в кровь. И чем народ древнее, тем сильнее века закаляют, тренируют его память, потому что именно памятью, этим цементным раствором, соединяются, скрепляются долгие разнобойные века, именно через нее, через память, созданное в одном столетии может быть донесено до следующего. Конечно, весьма существен и сам душевный склад народа, его судьба, его история — в данном случае армянского народа». Вот именно — в данном случае, потому что слова эти равно относятся к каждому народу, сознание, заключенное в этих словах, роднит всех национально мыслящих людей в том интернациональном единстве, для которого судьба, «в данном случае» армянского народа, находится в со-понимании с судьбой русской вологодской деревни, проблемы современного итальянского киноискусства ищут со-чувственного ответа в проблемах народной эстетики,— так же как автор книги, исследующей эту эстетику, открывает для себя (да и опять — для себя ли только?» новые, еще более высокие задачи, созерцая в Риме Рафаэлевы фрески:

«В Сикстинской капелле настигает тебя стыд, начинает мучить совесть. Появляется желание немедленно приняться за дело... И, глядя на эти фрески, вспоминая все, что он создал, ощущаешь заниженность своей собственной человеческой задачи. Совесть заставляет снова пересмотреть и расширить и усложнить ее, эту задачу». И здесь нет ни грана ни рисовки, ни самоунижения; здесь — критическая поверка этических критериев собственного творчества перед лицом величайших вершин мировой культуры. Это совестливость, помогающая трезво оценить и осмыслить плоды и возможности своего писательского дела. Это — его идея лада в движении, в развитии. В том числе и в первую очередь лада совести и творчества.

Великая русская литература — источник огромной непреходящей духовной ценности всемирно-исторической значимости. Ценность ее во многом зиждется на в высшей степени присущем ей качестве: каждый из великих ее созидателей превыше всего ставил правду. И эту правду он нес не только в слове, но и в себе самом как личности. Он утверждал правду о родной земле, родном народе, о мире в целом и словом и делом. Вернее — соответствием и един-

ством слова и дела, творчества и личности. И если мы сегодня действительно хотим всерьез продолжать и развивать лучшие традиции русской народной культуры и классической литературы, то прежде всего следует утвердить именно эту традицию единства.

Такие явления, как творчество Василия Белова (а их сегодня уже немало), в известной степени — подведение итогов целого этапа развития современной отечественной литературы. Дело совсем не в том, что подобного рода явления полностью выполнили свою миссию, а потому уже как бы и не нужны и должны уступить место по первозначимости явлениям иного рода. Дело в другом — «заветы отцов», «народные преданья», «память земли», «традиции народной нравственности», боевые и трудовые традиции останутся в нашей литературе лишь «памятью отцов и дедов», если не станут живым делом их сыновей и внуков, если не обретут в литературе нашей живое, полнокровное воплощение в молодом герое-современнике.

Василий Белов — один из тех наших писателей, чья жизненная и творческая позиция не допускает известных компромиссов. Это качество сделало русскую литературу «серьезным делом серьезного народа». Это качество в писателе особо важно сейчас, в нашу эпоху, когда скептицизм, нравственный релятивизм, сделка с совестью во имя жизненных благ, а то и просто благополучия, когда агрессия антикультуры, идейного и морального разоружения, духовного колониализма и т. д. и т. п. получили действительно небывалые доселе средства воздействия на сознание человечества, сегодня единство писательского слова и дела важно как никогда. В этом — думается — залог и дальнейшего творческого движения Василия Белова, и утверждение его в общественном сознании как общественной же силы национальной, государственной, а в идеале и в возможности — в мировой значимости.

В творческом поведении писателя, в «запасе прочности» его личности — истоки и пути его творческой судьбы. В настоящем и будущем.

1983

Приложения

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ

[1] Маркс К. К критике политической экономии. М., 1949, с. 225.

[2] Неру Д. Открытие Индии. М., 1955, с. 101.

ГЛАЗАМИ НАРОДА

[1] Лихачев Д. С. Первые семьсот лет русской литературы.— В кн.: Изборник, 1969, с. 5.

[2] Существует ряд исторических свидетельств о том, что создатель, а по другим версиям, усовершенствователь славянской азбуки Кирилл (отсюда и название ее — кириллица) и сам встречал книги, написанные более древними «русскими письменами». В еще более отдаленные времена славяне при «письме» обходились «при помощи черт и резов». К сожалению, единственное обстоятельное свидетельство о существовании дохристианской письменности и литературы — так называемая «Влесова летопись» (или «книга») — до сих пор так и не стала предметом серьезного научного обсуждения.

[3] Дмитриев Л. А., Лихачев Д. С., Творогов О. В. Тысячелетие русской литературы.— Русская литература, 1979, № 1, с. 13. Ученые специально подчеркивают: «Отмечая в преддверии тысячелетия русской литературы ее высокие достоинства, мы вместе с тем с особым чувством осознаем, что праздник тысячелетия русской литературы будет в 80-х годах одновременно и праздником тысячелетия литератур украинской и белорусской. У нас общее начало, общие традиции и общее великое торжество, еще и еще раз подчеркивающее наше братство, нашу общность».

[4] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1957, т. 2, с. 482.

[5] Курсив везде мой, кроме специально оговоренных случаев.

[6] Энгельс Ф. Диалектика природы. М., 1955, с. 4.

[7] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 154.

[8] Ленин В. И. О литературе и искусстве. М., 1957, с. 203, 215.

[9] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 26, с. 110.

ЗЛАТАЯ ЦЕПЬ, ИЛИ ОПЫТ ПУТЕШЕСТВИЯ К ПЕРВОИСТОКАМ НАРОДНОЙ ПАМЯТИ

[1] Афанасьев А. Н. Древо жизни: Избранные статьи. М., 1982.

[2] Художественный фольклор. М., 1929, вып. 4—5, с. 212.

СЛОВО ЖИВОЕ И МЕРТВОЕ

[1] Хрестоматия по истории русского языкознания. М., 1973, с. 164.

[2] Литературное обозрение, 1973, № 8.

[3] Залыгин С. Коровий век.— Наш современник, 1971, № 12, с. 61.

[4] Там же.

[5] Гончаров И. А. Собр. соч. М., 1955, т. 8, с. 437—438.

[6] Нарышкина Е. А. Мои воспоминания. Спб., 1906, с. 337—338.

[7] Иностранная литература, 1971, № 6, с. 232.

[8] Наш современник, 1973, № 12.

[9] Литературное наследство, т. 86, с. 105.

КРАСОТА СПАСЕТ МИР

[1] Литературное наследство, т. 89, с. 610.

[2] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 13, с. 93.

[3] Пришвин М. Избранное: В 2-х т. М., 1972, т. 2, с. 70.

[4] Там же, с. 71.

[5] Толстой Л. Н. Полн. собр. худ. произв., т. 7, с. 310.

[6] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.—Л., 1956, т. 10, с. 314.

[7] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. и писем. (Юбилейное изд.), т. 53, с. 81.

[8] Солоухин В. Лирические повести. Ярославль, 1967, с. 261.

[9] Залыгин С. Черты документальности — Вопросы литературы, 1970, с. 46—47.

[10] Носов Е. Предисловие к кн.: Белов В. Холмы. М., 1973, с. 10—11.

[11] Там же, с. 8—9.

[12] Носов Е. Мост. М., 1974, с. 134.

[13] Вопросы литературы, 1973, № 5, с. 113.

[14] Пришвин М. Незабудки. М., 1969, с. 227.

[15] Там же, с. 121.

[16] Абрамов Ф. Последняя охота. М., 1973, с. 265.

[17] Абрамов Ф. Сказки старой лошади.— Дружба народов, 1973, № 6, с. 159.

[18] Там же, с. 160.

[19] Там же.

[20] Ткаченко А. Моя окраина. М., 1974, с. 306.

[21] Там же.

[22] Нагибин Ю. Избр. произв.: В 2-х т. М., 1973, т. 2.

[23] Пришвин М. Незабудки, с. 276.

«ЧТОБЫ СТАРЫЕ РАССКАЗЫВАЛИ, А МОЛОДЫЕ ПОМНИЛИ!»

[1] Маркс К. Секретная дипломатия XVIII века.— Цит. по кн.: Греков Б. Д., Якубовский А. Ю. Золотая Орда и ее падение. М.—Л., 1950, с. 217.

ИВАНУШКА-ДУРАЧОК В ВЕК КОСМОСА

[1] Маркс К. К критике политической экономии. М., 1949, с. 225.

[2] Об идейно-художественной значимости народной фантастики в этих повестях В. Распутина см. в статье «Земля или территория».

ВАСИЛИЙ БЕЛОВ

[1] Носов Е. И. Путь к истоку.— В кн.: Белов В. Холмы. М., 1973, с. 8—9.

[2] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 82; т. 37, с. 190, 216.

[3] Кожинов В. В. Внимание: литература США сегодня.— Москва, 1982, № 11, с. 184. Статья посвящена вопросам причин и характера переоценки ценностей в области литературы в США. О культурно-идеологической борьбе различных группировок и направлений внутри современной американской литературы. См. также в статье Г. Злобина «Разноречие романа. Проблема национального своеобразия в современной американской прозе» (Литературное обозрение, 1982, № 9).

[4] См.: Кожинов В. Указ. соч., с. 191.

[5] Лобанов М. Мужество человечности. М., 1969.

[6] Литературное наследство, т. 86, с. 73.

[7] Палиевский П. В. Литература и теория. М., 1979, с. 286.

[8] Кузнецов Ф. Ф. В. И. Белову — 50 лет.— Лит. газета, 1982, № 43.

[9] Брагин А. А. Путешествие в будущую книгу.— Наш современник, 1979, № 10, с. 111.

[10] См.: Базанов В. Г. Древнерусские ключи к «Ключам Марии» Есенина.— В сб.: Миф — фольклор — литература. Л., 1978.

[11] См.: Кожинов В. В. Николай Рубцов. М., 1976.

[12] Брагин А. А. Путешествие в будущую книгу, с. 111.

[13] Этой проблеме посвящено специальное исследование В. В. Кожинова: Голос автора и голоса персонажей. «Привычное дело» Василия Белова.— В сб.: Кожинов В. В. Статьи о современной литературе. М., 1982.

[14] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 476.

[15] Там же, т. 45, с. 369.

[16] Там же, с. 375.

[17] Там же, с. 370.

[18] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 45, с. 372.

[19] Там же, с. 391.

[20] Там же, с. 367.

[21] Басманов М. И. В обозе реакции: Троцкизм 30—70-х годов. М., 1979, с. 5.

[22] Протоколы ЦК РСДРП(б): Август 1917 — февраль 1918. М., 1958, с. 282.

[23] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 45—46.

[24] Там же, т. 38, с. 377.

[25] Девятый съезд РКП(б): Март — апрель 1920 года. Протоколы. М., 1960, с. 96.

[26] Цит. по кн.: Прийма К. И. С веком наравне: Статьи о творчестве М. А. Шолохова. Ростов н/Д., 1981, с. 164.

[27] Девятый съезд РКП(б)... с. 92—94.

[28] Там же, с. 97—98.

[29] Цит. по кн.: Басманов М. И. В обозе реакции, с. 116.

[30] Там же, с. 23—24.

[31] Там же, с. 19, 135.

[32] См.: Шубкин В. Неопалимая купина.— Наш современник, 1981, № 12, с. 184—185.

[33] См.: Петрик А. Века и дни: Размышления о книге Василия Белова «Лад».— Лит. газета, 1981, 22 июля, с. 6; Кашук Ю. Первооснова культуры.— Наш современник, 1981, № 9; Выходцев П. Труд — нравственность — искусство.— Русская литература, 1982, № 1; Золотусский И. Ода труду.— Книжное обозрение, 1982, № 5.

[34] Более подробно этот вопрос рассмотрен мной в статье «Глазами народа».

[35] Калинин М. И. О коммунистическом воспитании. М., 1947, с. 248.

[36] В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1967, с. 681.

[37] Лихачев Д. С. Искусство памяти и память искусства.— Лит. газета, 1982, № 50, с. 4.

[38] Об одном из такого рода «частных», но весьма показательных примеров писала недавно «Литературная Россия» за 22 октября 1982 года (см.: Брагин А. Беречь надо память. Для памяти и пишу).

[39] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 462, 304.

[40] Там же, т. 38, с. 55.

[41] Там же, т. 38, с. 59.

[42] Там же, т. 36, с. 46.

Содержание



I

II

III

IV

1 р. 20 коп.

·СОВРЕМЕННИК·